PUBLICACIONES DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO
XCII

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

PARA UNA TEORÍA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRIMERA EDICIÓN COMPLETA



SANTAFÉ DE BOGOTÁ
1995



BIBLIOTECA DE PUBLICACIONES DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO

I. R. J. CUERVO, *Obras inéditas.* 1944.

II. M. A. CARO, *La canción a las ruinas de Itálica del licenciado Rodrigo Caro.* 1947.

III. J. M. RIVAS SACCONI, *El latín en Colombia.* 1949.

IV. R. J. CUERVO, *Disquisiciones sobre filología castellana.* 1950.

V. I. E. ARCINIEGAS, *Las Odas de Horacio.* 1950.

VI. M. A. CARO, *Poesías latinas.* 1951.

VII M. A. CARO, *Versiones latinas.* 1951.

VIII. L. FLÓREZ, *La pronunciación del español en Bogotá.* 1951.

IX. J. DE CUETO Y MENA, *Obras.* 1952.

X. G. JIMÉNEZ DE QUESADA, *El Antijovio.* 1952.

XI. A. CURCIO ALTAMAR, *Evolución de la novela en Colombia.* 1957.

XII. G. ROHLFS, *Manual de filología hispánica.* 1957.

XIII. L. FLÓREZ, *Habla y cultura popular en Antioquia.* 1957.

XIV. G. POSADA MEJÍA, *Nuestra América.* 1959.

XV. H. DOMÍNGUEZ CAMARGO, *Obras.* 1960.

XVI. W. GIESE, *Los pueblos románicos y su cultura popular.* 1962.

XVII. D. L. CANFIELD, *La pronunciación del español en América.* 1962.

XVIII. L. FLÓREZ, *Léxico de la casa popular urbana en Bolívar, Colombia.* 1962.

XIX. H. SERÍS, *Bibliografía de la lingüística española.* 1964.

XX. H. PÉREZ DE OLIVA, *Historia de la inuención de las Yndias.* 1965.

XXI. L. FLÓREZ, *El español hablado en Santander.* .1965.

XXII. J. L. MARTÍN, La *poesía de José Eusebio Caro.* 1966.

XXIII. G. CORREA, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós.* 1967.

XXIV. G. DE GRANDA, *Transculturación e interferencia lingüística en el Puerto Rico contemporáneo: 1898-1968.* 1968.

XXV. MARÍA TERESA MORALES BORRERO, *La Madre Castillo: su espiritualidad y su estilo.* 1968.

XXVI. OLGA COCK HINCAPIÉ, *El seseo en el Nuevo Reino de Granada: 1550-1650.* 1969.

XXVII. LUIS FLÓREZ, *Léxico del cuerpo humano en Colombia.* 1969.

XXVIII. LUIS FLÓREZ, JOSÉ JOAQUÍN MONTES GIRALDO y JENNIE FIGUEROA LORZA, *El español hablado en el departamento del Norte de Santander: datos y observaciones.* 1969.

XXIX. LYDIA DE LEÓN HAZERA, *La novela de la selva hispanoamericana: nacimiento, desarrollo y transformación.* 1971.

XXX. MANUEL ALVAR, *Juan de Castellanos: tradición española y realidad americana.* 1972.

XXXI. JOHN LIHANI, *El lenguaje de Lucas Fernández: estudio del dialecto sayagues.* 1973.

XXXII. SAMUEL BOND, *Poesías latinas, seguidas de sus cartas a Miguel Antonio Caro.* 1974.

XXXIII. JOSÉ JOAQUÍN MONTES GIRALDO y MARÍA LUISA RODRÍGUEZ DE MONTES, *El maíz en el habla y la cultura popular de Colombia, con notas sobre su origen y nombres en lenguas indígenas americanas.* 1975.

XXXIV. HÉCTOR H. ORJUELA, *La obra poética de Rafael Pombo.* 1975.

XXXV. T. NAVARRO TOMÁS, *Capítulos de geografía lingüística de la Península Ibérica.* 1975.

XXXVI. BENEFICIADO DE ÚBEDA, *Vida de San Ildefonso.* 1975.

XXXVII. JOSÉ IGNACIO PERDOMO ESCOBAR, *El archivo musical de la Catedral de Bogotá.* 1976.

XXXVIII. GUILLERMO HERNÁNDEZ DE ALBA y JUAN CARRASQUILLA BOTERO, *Historia de la Biblioteca Nacional de Colombia.* 1977.

XXXIX. JOSÉ JUAN ARROM, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas: Ensayo de un método.* Segunda edición. 1977.

XL. ANTONIO DE NEBRIJA, *Reglas de orthographía en la lengua castellana.* 1977.

XLI. GERMÁN DE GRANDA, *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra: las tierras bajas occidentales de Colombia.* 1977.

XLII. EMILIO CARILLA, *Estudios de literatura hispanoamericana.* 1977.

XLIII. MANUEL ALVAR, *Leticia. Estudios lingüísticos sobre la Amazonia colombiana.* 1977.

XLIV. GISELA BEUTLER, *Estudios sobre el romancero español en Colombia, en su tradición escrita y oral, desde la época de la Conquista hasta la actualidad.* 1977.

XLV. PEDRO DE SOLÍS Y VALENZUELA, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto,* tomo I, 1977.

XLVI. PEDRO DE SOLÍS Y VALENZUELA, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto,* tomo II, 1984.

XLVII. PEDRO DE SOLÍS Y VALENZUELA, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto,* tomo III. Parte primera, 1985. Parte segunda (en prensa).

XLVIII. *Homenaje a Fernando Antonio Martínez. Estudios de lingüística, filología, literatura e historia cultural.* 1979.

XLIX. ESTEBAN RAFAEL EGEA, *LOS adverbios terminados en* -mente *en el español contemporáneo.* 1979.

L. *Poemas en alabanza de los defensores de Cartagena de Indias en 1741.* Recogidos y publicados por Guillermo Hernández de Alba. Edición y anotaciones de Guillermo Hernández Peñalosa. 1982.

LI. *La gran conquista de ultramar,* tomo I, 1979.

LII. *La gran conquista de ultramar,* tomo II, 1979.

LIII. *La gran conquista de ultramar,* tomo III, 1979.

LIV. *La gran conquista de ultramar,* tomo IV, 1979.

LV. JOSÉ-ÁLVARO PORTO DAPENA, *Elementos de lexicografía: el* Diccionario de construcción y régimen *de R. J. Cuervo.* 1980.

LVI. HÉCTOR H. ORJUELA, *Literatura hispanoamericana: ensayos de interpretación y de crítica.* 1980.

LVII. MARÍA LUISA RODRÍGUEZ DE MONTES, *Muestra de literatura oral en Leticia, Amazonas.* 1981.

LVIII. JOSÉ JOAQUÍN MONTES GIRALDO, *Medicina popular en Colombia: vegetales y otras sustancias usadas como remedios.* 1981.

LIX. JOSÉ RAÚL MONGUÍ SÁNCHEZ, *La lengua Kame.ntzá: fonética, fonología, textos.* 1981.

LX. MARIUS SALA, DAN MUNTEANU, VALERIA NEAGU TUDORA, SANDRU-OLTEANU, *El español de América,* tomo I: Léxico, parte primera. 1982.

LXI. MARIUS SALA, DAN MUNTEANU. VALERIA NEAGU TUDORA, SANDRU-OLTEANU, *El español de América,* tomo I: Léxico, parte segunda. 1982.

LXII. NICOLÁS DEL CASTILLO MATHIEU, *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos.* 1982.

LXIII. JOSÉ JOAQUÍN MONTES GIRALDO, *Dialectología general e hispanoamericana: orientación teórica, metodológica y bibliográfica.* 1982.

LXIV. HÉCTOR H. ORJUELA, *Yurupary: mito, leyenda y epopeya del Vaupés.* Con la traducción de la «Leggenda dell' Jurupary » del Conde Ermanno Stradelli, por Susana N. Salessi. 1983.

LXV. MANUEL BRICEÑO JÁUREGUI, S. I., *Estudio histórico-crítico de «El desierto prodigioso y prodigio del desierto » de don Pedro de Solís y Valenzuela.* 1983.

LXVI. NINA S. DE FRIEDEMANN y CARLOS PATIÑO ROSSELLI, *Lengua y sociedad en el Palenque de San Basilio.* 1983.

LXVII. JOSÉ JOAQUÍN MONTES GIRALDO, *Motivación y creación léxica en el español de Colombia.* 1983.

LXVIII. HÉCTOR H. ORJUELA, « *El desierto prodigioso y prodigio del desierto», de Pedro de Solís y Valenzuela, primera novela hispanoamericana.* 1984.

LXIX. *Homenaje a Luis Flórez. Estudios de historia cultural, dialectología, geografía lingüística, sociolingüística, fonética, gramática y lexicografía.* 1984.

LXX. LAURENCE E. PRESCOTT, *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia.* 1985.

LXXI. FRANCISCO QUEIXALÓS, *Fonología sikuani.* 1985.

LXXII. SERVIO BECERRA, *Fonología de las consonantes implosivas en el español urbano de Cartagena de Indias (Colombia).* Ensayo socio-lingüístico. 1985.

LXXIII. JOSÉ JOAQUÍN MONTES GIRALDO, *Estudios sobre el español de Colombia.* 1985.

LXXIV. WILLIAM W. MEGENNEY, *El Palenquero, un lenguaje post-criollo de Colombia.* 1986.

LXXV. *El habla de la ciudad de Bogotá.* Materiales para su estudio. 1986.

LXXVI. HÉCTOR H. ORJUELA, *Estudios sobre literatura indígena y colonial.* 1986.

LXXVII. MANUEL BRICEÑO JÁUREGUI, S. I., *Tres bimilenarios clásicos: Virgilio, Tibulo, Propercio.* 1986.

LXXVIII. CARLOS VALDERRAMA ANDRADE, *Un capítulo de las relaciones entre el Estado y la Iglesia en Colombia. Miguel Antonio Caro y Ezequiel Moreno.* 1986.

LXXIX. JOSÉ JOAQUÍN MONTES GIRALDO, *Dialectología general e hispanoamericana. Orientación teórica, metodológica y bibliográfica.* Segunda edición reelaborada, corregida y aumentada. 1987.

LXXX. GERMÁN DE GRANDA, *Sociedad, historia y lengua en el Paraguay.* 1988.

LXXXI. FRAY ANDRÉS DE SAN NICOLÁS, *Passerculi solitarii planctus sive peccatoris ad Dominum conversio.* Traducción, introducción y notas por RUBÉN BUITRAGO TRUJILLO, O.A.R. 1988.

LXXXII. IGNACIO ZULETA, *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1898-1907).* 1988.

LXXXIII. *Estudios sobre español de América y lingüística afroamericana.* Ponencias presentadas en el 45 Congreso Internacional de Americanistas, Bogotá, julio de 1985. 1989.

LXXXIV. ARISTÓTELES DE ESTAGIRA, *Politeia (La política).* Prólogo, versión directa del original griego y notas por MANUEL BRICEÑO JÁUREGUI, S. J., estudio preliminar e introducciones por IGNACIO RESTREPO ABONDANO. 1989.

LXXXV. EMILIO CARILLA, *Jorge Luis Borges autor de "Pierre Ménard"* (y otros estudios borgesianos). 1989.

LXXXVI. FRANCISCO ÁLVAREZ DE VELASCO Y ZORRILLA, *Rhythmica sacra, moral y laudatoria.* Edición y estudios de ERNESTO PORRAS COLLANTES, Presentación de RAFAEL TORRES QUINTERO, Estudio preliminar y notas de JAIME TELLO. 1989.

LXXXVII. CECILIA HERNÁNDEZ DE MENDOZA, *Del significado y su expresión.* 1990.

LXXXVIII. CARLOS A. SOLÉ, *Bibliografía sobre el español de América, 1920-1986.* 1990.

LXXXIX. *El habla de la ciudad de Bogotá.* Materiales para su estudio. *2ª* ed., corregida y aumentada. 1990.

XC. GIOCONDA MARÚN, *El Modernismo argentino incógnito en* La Ondina del Plata y Revista literaria, *(1875-1880).* 1993.

XCI. José Joaquín Montes Giraldo, *Dialectología general e hispanoamericana. Orientación teórica, metodológica y bibliográfica.* Tercera edición reelaborada, corregida y aumentada. 1995.

XCII. Roberto Fernández Retamar. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana.* Primera edición completa. 1995.

PARA UNA TEORÍA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRIMERA EDICIÓN COMPLETA

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO
XCII

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

PARA UNA TEORÍA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRIMERA EDICIÓN COMPLETA



SANTAFÈ DE BOGOTÁ
1995

IMPRENTA PATRIÓTICA DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO, YERBABUENA.

PRÓLOGO A ESTA PRIMERA EDICIÓN COMPLETA

Así como el *Cántico* de Jorge Guillen, tras publicaciones en distintos países en las que iba creciendo, alcanzó al fin, a veintitrés años de la salida inicial, su "primera edición completa", quiero que veinte años después de nacido el presente libro, renacido luego con nuevas páginas en varias oportunidades, esta del Instituto Caro y Cuervo sea considerada su primera edición completa (la segunda, de las cinco de que consta hasta ahora, había aparecido ya en Colombia, en 1976, gracias al bondadoso Isaías Peña Gutiérrez). Por lo demás, salvo en coyunturas externas, es claro que no pretendo comparar estos papeles despeinados con el volumen diamantino de Guillén.

Los trabajos aquí reunidos aparecieron originalmente por separado (de ahí las repeticiones de citas e ideas, así como la evolución de algunas de estas), pero con el propósito común de subrayar que nuestra literatura (como nuestra cultura, como nuestra historia toda) tiene que ser considerada con absoluto respeto para su especificidad: lo que *de ninguna manera* debe confundirse con un criterio aislacionista, según creyeron algunos equivocados, tomando el rábano por las hojas.' Fue un autor nuestro de complicado horizonte mundial, Jorge Luis Borges, quien hace cerca de setenta años, refiriéndose a "los que creen que el sol y la luna están en Europa", escribió: "Tierra de desterrados natos es esta, de nostalgiosos de lo lejano y lo ajeno: ellos son los *gringos* de veras, autorícelo o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma" [1]. Por similares razones, adelanté al frente de la primera edición, y reitero ahora, que se trata de un libro discutidor, emparentado en este sentido con otros títulos míos,

---

[1] JORGE LUIS BORGES: *El tamaño de mi esperanza,* Buenos Aires, 1926, pág. 5.

de dos de los cuales también existen ya ediciones colombianas: *Calibán* y *Acerca de España. Contra la Leyenda Negra.* De todos ellos, y en general de los que he publicado a partir de mis veintiocho años, cuando dejé de ser un universitario al uso (que ya era responsable de dos títulos ¿orgánicos?[2]), puedo afirmar lo que José Carlos Mariátegui estampó en 1928 al frente de sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana:*

> no es este [...] un libro orgánico. Mejor así. Mi trabajo se desenvuelve según el querer de Nietzsche, que no amaba al autor contraído a la producción intencional, deliberada, de un libro, sino a aquél cuyos pensamientos formaban un libro espontánea e inadvertidamente. Muchos proyectos de libros visitan mi vigilia. Pero sé que sólo realizaré los que un imperioso mandato vital me ordene. Mi pensamiento y mi vida constituyen una sola cosa, un único proceso. Y si algún mérito espero y reclamo que me sea reconocido es el de — también conforme a un principio de Nietzsche — meter toda mi sangre en mis ideas.

Ese cambio no se debió en mí fundamentalmente a razones intrínsecas a la vida intelectual, aunque ellas no dejaran de existir. Se debió sobre todo a la inmensa posibilidad de reconstrucción humana abierta en Cuba en 1959, y a mi decisión moral de contribuir en la medida de mis fuerzas a esa ardua, arriesgada y necesaria tarea. Ello implicó permanecer en mi país, declinando el honroso compromiso que tenía de enseñar a partir de aquel año en la Universidad de Columbia, Nueva York, como ya lo había hecho durante el curso de 1957-1958 en la Universidad de Yale. E implicó también la asunción de múltiples responsabilidades que me impidieron proseguir como hasta el momento la carrera filológica recién iniciada. Por otra parte, mi formación humanista (así la llamaba sonriente mi maestra de latín y vida, Vicentina Antuña) no me ponía en contradicción alguna con la profunda experiencia que entre incontables amenazas, agresiones y calumnias, y también errores nuestros, ha estado viviendo mi país. Pues debo aquella formación a seres como José Martí, en primerísimo lugar (y ni la obra de aquel "supre-

---

[2] *La poesía contemporánea en Cuba. 1927-1953,* La Habana, 1954; e *Idea de la estilística,* Universidad Central de Las Villas, 1958.

mo varón literario", según lo llamó Reyes[3], ni su vida de servicio requieren glosas), como Unamuno, como Shaw (su *Everybody's Political What's What* me hizo en 1946, a mis dieciséis años, un socialista romántico), como Machado, como los utopistas Pedro Henríquez Ureña, al que no llegué a conocer personalmente, y Alfonso Reyes, con quien mantuve larga correspondencia.

En Cuba, además de Martí, me atraían figuras como Julián del Casal, exquisito, doliente y rebelde modernista, y Rubén Martínez Villena (quien nació el mismo año que Borges), cuya escasa y preciosa obra poética abandonó para entregarse de lleno a las luchas sociales, y que murió consumido a principios de 1934. Mi primer cuaderno de versos, que en 1950 me imprimió en su casa Tomás Gutiérrez Alea, estuvo dedicado a su memoria. Y en lo inmediato, cuando mi generación aún no se había configurado de modo suficiente, el grupo donde me sentía más a gusto era el de los poetas reunidos en torno a la revista *Orígenes,* donde empecé a colaborar en 1951 y que dejaría huella perdurable en mí. Es enorme lo que debo a amigos como José Lezama Lima, Cintio Vitier, Elíseo Diego, Fina García Marruz o el heterodoxo Samuel Feijoo. He dicho en otra ocasión que, para utilizar términos taurinos, en *Orígenes* se me dio y recibí la alternativa literaria. Aunque entonces a muchos hubiera podido parecer extraño, la honda espiritualidad de buena parte de aquel grupo acabaría fundiéndose con las ansias renovadoras de la transformación política y social iniciada en Cuba en 1959. Pero la extrañeza hubiera sido menor o inexistente de haberse comprendido que el autor intelectual de aquella (esta) transformación revolucionaria era y es de veras José Martí, el ser humano más rico y complejo que ha tenido nuestro Continente, de quien derivan tanto Julio Antonio Mella y el 26 de Julio como el alma de nuestra poesía. Esto sí lo entendió y desarrolló el gran Ezequiel Martínez Estrada, a quien invité a venir a Cuba, donde, en prenda de identificación, vivió años intensos, los de la invasión de 1961 y la Crisis de Octubre que hace algo más de tres décadas llevó a la hu-

---

[3] ALFONSO REYES: *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria,* México, 1944, pág. 213. Se recogió en el tomo XV de sus *Obras completas,* "Nota preliminar" de Ernesto Mejía Sánchez, México, 1963.

manidad al borde del exterminio. Simbólicamente, casi sin darme cuenta y sin renegar un ápice de nadie ni de nada (no reniego, por ejemplo, de ninguno de los textos que he publicado), pasé de considerar al mexicano Alfonso Reyes como mi mayor maestro no cubano vivo, a considerar tal, muerto Reyes a finales de 1959, al argentino Martínez Estrada.

He mencionado lo anterior para situar este libro en su verdadera familia. Esa familia, como es lógico, es la de la teoría literaria, la de la literatura en general. Soy un escritor: no puedo ni quiero pretender otra cosa. Pero un escritor que sabe que hay una jerarquía de valores: algo que también supieron (de seres como ellos lo aprendí) criaturas de la envergadura de Martí, Unamuno, Machado, Sanín Cano, Reyes, Gabriela, Vallejo, Mariátegui, Martínez Estrada, Henríquez Ureña. Este último estaba radicado en la Argentina cuando dio a conocer "Patria de la justicia". "El ideal de justicia", dijo allí Henríquez Ureña, "está antes que el ideal de cultura: es superior el hombre apasionado de justicia al que sólo aspira a su propia perfección intelectual" [4]. Conjuntamente, y con similar orientación, publicó en 1925 "La utopía de América". Alguien tan exigente como Rafael Gutiérrez Girardot escribió: "Pedro Henríquez Ureña, hijo de Santo Domingo y de Cuba, sembró sus semillas utópicas en Argentina [y] Ernesto Che Guevara las entregó a Cuba"[5].

Este libro, sin renunciar al ideal de cultura, nació sobre todo por amor al ideal de justicia. Justicia para nuestras letras, ciertamente. Y en especial justicia para nuestros pueblos. Siento en lo hondo las palabras con que Brecht, uno de mis autores más amados, pedía que nos apiadáramos de la cultura, pero que ante todo nos apiadáramos del ser humano. Se sabe que ambos ideales han estado y están separados (y hasta divorciados) en no pocas faenas intelectuales.

Precisamente en relación con nuestros estudios, si bien refiriéndose al mundo angloamericano, escribió hace poco Aijaz Ahmad:

---

[4] PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: "Patria de la justicia", *La utopía de América.* Prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot. Compilación y cronología de Ángel Rama y R. G. G., Caracas, 1978, pág. 11.

[5] RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: "La historiografía literaria de Pedro Henríquez Ureña: promesa y desafío", *Casa de las Américas,* núm. 144, mayo-junio de 1984, pág. 14.

Los teóricos literarios más jóvenes en Inglaterra y Norteamérica que habían salido de los movimientos estudiantiles de finales de los años 60 y principios de los 70, e iniciaron sus carreras académicas más o menos después de comenzado el enfriamiento de los Estados Unidos con el segundo término presidencial de Nixon y cuando Inglaterra empezó a deslizarse de las variantes laboristas propias de [Harold] Wilson hacia la franca reacción de [Margaret] Thatcher, encontraron su radicalismo trabado en una serie de contradicciones. La *situación internacional* que enmarcara mucho de su radicalismo había sido intensamente revolucionaria: la Guerra de Vietnam, la Revolución Cultural China, las guerras de liberación en las colonias portuguesas, las figuras inmensamente poderosas de Fidel y el Che Guevara, la victoria de la *Unidad Popular* en Chile, los levantamientos estudiantiles desde la Ciudad de México hasta París y Lahore. Su entrenamiento académico, mientras tanto, había sido un asunto de optar entre la "New Criticism" por una parte, Frye y Bloom y Paul de Man por la otra. Pocos habían recorrido para la época el camino de Lukács; Gramsci era entonces casi enteramente desconocido en el mundo de lengua inglesa, y mucho de lo mejor de Raymond Williams estaba aún por venir. La brecha entre lo que los movía políticamente y lo que ellos hacían académicamente era bastante grande[6].

Y tocante a estos días, y ampliando el área de preocupaciones, añadió Edward W. Said:

Tan omnipresente se ha vuelto la profesionalización de la vida intelectual, que el sentido de la vocación, como Julien Benda la describiera para el intelectual, ha sido casi tragado. Intelectuales orientados según la línea oficial han interiorizado las normas del estado, el cual, cuando comprensiblemente los llama a la capital, se convierte en efecto en su patrón. El sentido crítico es arrojado por la borda. En cuanto a intelectuales cuya faena incluye valores y principios (especialistas en literatura, filosofía, historia), la universidad estadounidense, con su munificencia, su santuario utópico y su notable diversidad, los ha descolmillado. Jergas de un casi inimaginable rebuscamiento dominan sus estilos. Cultos como los del posmodernismo, el análisis del discurso, el Nuevo Historicismo, la desconstrucción, el neopragmatismo los transportan al país del azul; un asombroso sentido de levedad con respecto a la gravedad de la historia y a la responsabilidad individual hace desperdiciar su atención por las cuestiones y el discurso públicos. El resultado es una suerte de andar a tumbos, del cual es harto desalentador ser testigo, incluso cuando la sociedad en su conjunto va a la deriva sin dirección ni coherencia. Racismo, pobreza,

[6] AIJAZ AHMAD: *In theory: Classes, Nations, Literature,* Londres-Nueva York, 1992, pág. 66. Estas y las demás traducciones de las citas, si no se indica otra cosa, son de R. F. R.

devastación ecológica, enfermedad y una aterradora ignorancia generalizada: tales cosas son dejadas a los medios y a peculiares candidatos políticos durante su campaña electoral[7].

Aun sin el acento político que revelan estas citas, muchos otros autores han expresado su rechazo a las "jergas de un casi inimaginable rebuscamiento" que en tantas partes (y sin duda entre nosotros) han causado y causan todavía estragos a nombre de un presunto rigor científico. Así, en su conferencia "Lingüística y literatura", escribió Antonio Alatorre:

> Según Félix Guattari, a quien ya cité en mi discurso anti-neoacadémico de 1981, la aceptación de "modas teóricas" de este tipo, "producto de las metrópolis" tomados "como si fueran dogmas religiosos", crea en sus aceptadores una mentalidad parecida a la de los antiguos habitantes de colonias y está causando en los ámbitos universitarios "más mal que bien"[8].

Estas observaciones (y muchas más que podría aducir) son largamente posteriores a la primera edición de mi libro, y no han hecho sino ratificarme en los criterios esenciales defendidos en él.

Recuérdese, además, que si en las primeras décadas de este siglo los aportes más significativos a la teoría literaria (con la excepción de *El deslinde,* de Reyes) no provenían de Hispanoamérica, tampoco provenían de los países centrales de Occidente: provenían de los formalistas rusos, del Círculo de Praga, del polaco Roman Ingarden; y tales contribuciones tardarían tiempo en difundirse en aquellos países centrales, y ni qué decir en los nuestros. No hace mucho leí al cabo el libro de Howard Mumford Jones *The Theory of American Literature* (Ithaca, Nueva York, 1948). Una obra con ese título tenía que interesarme. Pero sucede que no sólo *no* es una teoría *de la literatura americana* (léase *estadounidense),* ni tampoco una *teoría de la literatura* en ningún sentido serio de la expresión: como se dice en su página inicial, se trata de un conjunto de "ensayos sobre historia literaria", lo que es cosa distinta. Entre las páginas

---

[7] EDWARD W. SAID: *Culture and Imperialism,* Nueva York, 1993, pág. 303.

[8] ANTONIO ALATORRE: "Lingüística y literatura", *Vuelta,* núms. 133-134, diciembre de 1987-enero de 1988, pág. 26.

9 y 13, el autor polemiza con Rene Wellek a propósito de "historia literaria", que Jones considera que "es un concepto aún más nebuloso" que el de "literatura" (pág. 9). De esas supuestas nubes es de esperar que lo haya sacado la aparición, al año siguiente, del libro de Wellek y Austin Warren *Theory of Literature* (Nueva York, 1949), que en aguda y temprana reseña José Antonio Portuondo, llamaría, "piedra miliaria en el camino hacia una definitiva y coherente Teoría de la Literatura"[9]. Sobre esa escandalosa piedra miliaria se construirían muchas cosas, de signo diverso. Aprovecho la ocasión para expresar mi gratitud hacia Wellek, quien tan generoso fue conmigo durante mi año de Yale, y de cuyas obras (así fuera discutiendo con ellas) tanto aprendí. Que yo haya querido seguir luego otros caminos, como en cierta forma también respecto a Reyes, no impide que los considere maestros. No procedí contra ellos, sino a partir de ellos.

Los trabajos reunidos en la primera edición de este libro, además de su propósito capital (contribuir a revelar la teoría de nuestra literatura), quisieron también aliviar aquella brecha e impedir aquel viaje al país del azul denunciado más tarde por Ahmad y Said. Es verdad que los años durante los cuales se escribieron esos trabajos no eran iguales en fervor a los que vivimos entre 1959 y 1967 (fecha esta última del asesinato del Che, que con el de Salvador Allende en 1973 vinieron a ser un verdadero parteaguas); pero, como en los versos de Antonio Machado, de revolver las cenizas, aún nos quemaríamos la mano. No obstante el entronizamiento de sangrientas dictaduras, apoyadas por el imperialismo, en muchos de nuestros países, aun así la terca esperanza insistía, como lo probó que en 1979 los sandinistas derrocaran en Nicaragua una de las peores de esas dictaduras. Lo que vino después es harto conocido, y no es necesario insistir en ello. Baste recordar que si la del 80 ha sido considerada una "década perdida" para nuestra América, la cual saldría de ella aún más endeudada y empobrecida, a escala planetaria ascendería a primer plano una derecha vocinglera y mediocre que se reavivó tras aquel parteaguas, en la estela del re-

[9] JOSÉ ANTONIO PORTUONDO: "Teoría de la literatura", *Concepto de la poesía* [2ª ed.], La Habana, 1972, pág. 196.

flujo histórico, con el concomitante reverdecimiento, entre otras delicias, de esa arma esencial para el ejercicio del colonialismo, en todas sus variantes, que es el racismo. Este, así como ayer vistió el ropaje de la eugenesia tan caro al fascismo, y antes aún el del darwinismo social, asume ahora entre varias las máscaras sicológicas patentes en el libro de Charles Murray y Richard Herrnstein *The Bell Curve,* aparecido este año en los Estados Unidos. En todos los casos, se ha echado mano de aparatosas falsedades seudocientíficas.

El pensamiento de la actual derecha (he dicho muchas veces que llamarla "nueva derecha" es un oxímoron o una *contradictio in terminis,* ya que la derecha es vieja por definición) ha decretado tantas muertes, que recuerda un campo de concentración del Holocausto. Este singular contemporáneo del sida ha decretado, por ejemplo, la muerte del hombre, del sujeto, de la esperanza, de las utopías, de la solidaridad, de los que considera (degradándolos) grandes relatos, de mil cosas más. Entre esas tonteras no han faltado la de que se acabó el imperialismo, la de que llegó a su fin la historia, y desde luego la de que el marxismo pasó al museo como la rueca de hilar. Por eso, en una época que será olvidada o recordada por su proliferante grisura intelectual y moral, leí con alivio, entre otras (como la citada de Ahmad), dos obras de 1993, debidas a relevantes autores: la mencionada de Edward W. Said *Culture and Imperialism,* y la de Jacques Derrida *Spectres de Marx.* Ambos autores echan a un lado en sus libros respectivos la banalidad del fin de la historia postulada por el muy banal Fukuyama. Said, además, no teme considerar la relación entre cultura e *imperialismo,* término este vitando para los señoritos que con su silencio le prestan el servicio que los beneficiarios de la realidad (no) aludida esperan de aquellos; y Derrida escribe en su obra:

> Una "nueva Internacional" se busca a través de esas crisis del derecho internacional, ella denuncia ya los límites de un discurso sobre los derechos del hombre que seguirá siendo inadecuado, a ratos hipócrita, en todo caso formal e inconsecuente consigo mismo mientras la ley del mercado, la "deuda externa", la desigualdad del desarrollo tecnocientífico, militar y económico mantengan una desigualdad efectiva tan monstruosa como la que prevalece hoy, más que nunca, en la historia de la humanidad. Pues hace falta gritarlo,

en el momento en que algunos osan neoevangelizar a nombre del ideal de una democracia liberal convertida al cabo en el ideal de la historia humana: jamás la violencia, la desigualdad, la exclusión, el hambre y por tanto la opresión económica han afectado a tantos seres humanos en la historia de la Tierra y de la humanidad. En vez de cantar el advenimiento del ideal de la democracia liberal y del mercado capitalista en la euforia del fin de la historia, en lugar de celebrar el "fin de las ideologías", y el fin de los grandes discursos emancipadores, no hagamos caso omiso de esta evidencia macroscópica, hecha de innumerables sufrimientos individuales: ningún progreso permite ignorar que jamás, en términos absolutos, jamás tantos hombres, mujeres y niños han sido esclavizados, hambreados o exterminados en la tierra [10].

Y más adelante: "Quiéranlo o no, sépanlo o no, todos los hombres en la Tierra entera son hoy en cierta medida herederos de Marx y del marxismo" (pág. 149).

Como es obvio, tales juicios también me reafirman en los puntos fundamentales defendidos en este libro que ahora aparece en edición definitiva. Por otra parte, durante los años transcurridos desde su primera publicación, en cuanto a los temas abordados o deseados por él han aparecido numerosos y a menudo excelentes estudios que, al margen de discrepancias a veces no pequeñas, tampoco me han hecho desdecirme del núcleo de lo aquí planteado, y son contribuciones a la estimación de nuestras letras realizadas con *imprescindible* conocimiento de lo que se sabe en el mundo. Además de las citadas en trabajos recientes que ahora he incluido en el libro, pienso, entre otras, en contribuciones (a veces polémicas) como las de Carlos Rincón en *El cambio en la noción de literatura* (Bogotá, 1978); Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (México, 1982); Antonio Cornejo Polar en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas.* (Caracas, 1982); Beatriz Pastor en *Discurso narrativo de la conquista de América: mitificación y emergencia* (La Habana, 1983); Alejandro Losada en *La literatura en la sociedad de América Latina. 2. Modelos teóricos* (Aarhus, 1984); varias en *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas,* edición de Patricia Elena González y Eliana Ortega (Río Piedras,

---

[10] JACQUES DERRIDA: *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale,* Paris, 1993, pág. 141.

1984); varios en *Testimonio y literatura,* edición de René Jara y Hernán Vidal (Minneapolis, 1986); Beatriz González Stephan en *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo* xIx (La Habana, 1987); varios en *Modern Latin American fiction. A Survey,* edición de John King (Londres, 1987); varios en *1492-1992. Re/ discovering colonial writing,* edición de Rene Jara y Nicolás Spadaccini (Minneapolis, 1989); Gerald Martin en *Journeys through the labyrinth. Latin American fiction in the Twentieth Century* (Londres, 1989); Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo* xIx (México, D. F., 1989); Martin Lienhard en *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico social en América Latina (1492-1988)* (La Habana, 1990); Roberto González Echevarría en *Myth and archive: A theory of Latin American narrative* (Cambrige, 1990); Silvia Molloy en *At Face Value. Autobiographical writing in Spanish America* (Cambrige, 1991); Raúl Bueno en *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias* (Lima/Pittsburgh, 1991); José David Saldívar en *The Dialectics of Our America. Genealogy, Cultural Critique, and Literary History* (Durham y Londres, 1991); Carlos Pacheco en *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea* (Caracas, 1992); Guillermo Mariaca Iturri en *El poder de la palabra: ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana* (La Paz, 1993); varios en *América Latina: Palavra, literatura e cultura,* organizadora Ana Pizarro (Campinas, vol. 1 [...], 1993; vol. 2 [...], 1994). A esas obras hay que sumar muchas otras, varias de las cuales proponen una perspectiva que como ocurre en algunas de las mentadas suele desbordar la literatura: pienso por ejemplo en contribuciones de Néstor García Canclini, Walter Mignolo, Mary Louise Pratt, Elizabeth Garrels, Nelly Richard, John Beverley, William Rowe y Vivian Schelling, Neil Larsen, Juan Flores, George Yúdice. No pocas de esas obras (e incluso algunas referidas a un solo país o a una sola comunidad, como las de Jean Franco y Francine Masiello sobre la mujer en México y la Argentina respectivamente, Josefina Ludmer y Beatriz Sarlo sobre Argentina, David Jiménez Panesso sobre Colombia o distintos autores sobre los chícanos) están modificando el mapa de nuestra literatura: y no sólo de ella. No

me es posible, naturalmente, realizar ahora la apreciación de conjunto que trabajos así requieren. Esa apreciación supondría una ampliación de este libro que acaso otro/otra hará por su cuenta. Pero no puedo dejar de decir, al menos, que ellos nos enriquecen con una visión más compleja y real de nuestra historia, y de la articulación de nuestra cultura en ella. Pues si a varios nos fue menester subrayar la especificidad, las diferencias, con respecto a las metropolitanas, de nuestras expresiones verbales estéticamente válidas, en estudios recientes se han subrayado las diferencias en el seno de aquellas diferencias, para hacer oír como lo merecen las voces en ocasiones habladas o cantadas del otro, de la otra: del marginado, del indígena, de la mujer. La nomenclatura está demasiado connotada o es demasiado polémica como para valerme aquí a la ligera de oralidad, transculturación, heterogeneidad, literatura alternativa, subalternidad, ginocrítica y otros términos.

En lo que superficialmente podría tenerse por una paradoja, esta atención a lo distinto no sólo no desmenuza el cuerpo de las producciones verbales que a falta de denominación mejor voy a seguir llamando literatura hispanoamericana, sino que, por el contrario, hace posible la comprensión de sus vínculos reales con otras entidades homólogas. Es lo que revelan, por ejemplo, los crecientes estudios sobre nuestra literatura al norte del Río Bravo, para utilizar (y. desbordar) la fórmula martiana relativa a uno de los extremos geográfico-culturales de nuestra América.

Se anuncian compilaciones, como las dirigidas para la Biblioteca Ayacucho por Nelson Osorio y Saúl Sosnovski, que van a contribuir mucho a una apreciación más justa de los estudios en esta área. Pero ya desde ahora puede decirse que es lamentable que en libro de la dimensión y seriedad general de *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism,* editado por Michael Groden y Martin Kreiswirth (Baltimore y Londres, 1994), la entrada "Latin American Theory and Criticism" sea tan confusa y pobre, al extremo de no mencionar siquiera a Sanín Cano, Reyes, Brenes Mesen, Mariátegui, Portuondo, Arrom, Cândido, Martínez Bonati, Gutiérrez Girardot, Cornejo Polar, Rincón, Losada y tantos más, amén de disminuir o caricaturizar a otros.

Aprovecho esta ocasión para explicar algunas cosas. De entrada, que si en el título y en la primera parte de este libro (la de mayor voluntad teórica) hablo de literatura *hispanoamericana,* se debe a que tal es la literatura de nuestra América con la que estoy más familiarizado. Sé que varias observaciones de aquella primera parte parecen aplicables a otras literaturas del Continente, como la brasileña y las que en el Caribe se valen de lenguas distintas del español, pero no quise extrapolar aquellas observaciones (precisamente uno de los criterios básicos de estas páginas implica el rechazo de ese proceder), pues carezco de los conocimientos suficientes que me autorizarían a ir, con sólidos fundamentos, más allá de los límites autoimpuestos.

Sin embargo, no sólo varios autores citados hablan de cuestiones *latinoamericanas,* sino que yo mismo lo hago sobre todo en trabajos de la segunda parte, que son estudios literarios concretos sobre temas de conjunto: casi siempre fueron exigencias de quienes me pidieron esos trabajos las que me llevaron a desbordar tales límites[11]. Pero como puede haber algunos granos en aquella paja, no he prescindido aquí, en general, de esos textos. Es más: reintegré uno, de finales de los años 60, al cuerpo del libro, donde siempre debió estar: el que ahora se llama "Intercomunicación y nueva literatura en nuestra América". Prescindí, sí, de una "Entrevista sobre la poesía conversacional en la América Latina", porque creo que no añade nada esencial a lo que a propósito del tema dije en texto anterior, recogido en este libro (en cambio, quizá podría considerarla para un próximo *Entrevisto,* similar al que publiqué en La Habana en 1982). Y por razones parecidas desistí de incorporar unas palabras de ocasión en torno a la literatura hecha en Cuba a partir de 1959, leídas al final de un coloquio en 1981[12]. Más de diez años antes ya había abordado el tema, en un texto que desde la primera edición formó parte del libro: "Apuntes sobre revolución y literatura

[11] En otras ocasiones también he considerado el área toda de nuestra América, y aun he ido más allá. Cf. *Calibán y otros ensayos. Nuestra América y el mundo,* La Habana, 1979; y "Calibán quinientos años más tarde", *Nuevo Texto Crítico,* núm. 11, 1er. semestre de 1993.

12 ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: "Al final del Coloquio sobre literatura cubana 1959-1981", *Casa de las Américas,* núm. 131, marzo-abril de 1982.

en Cuba". Pero la mención de esos dos trabajos me permite añadir algunas observaciones. Si a ambos los une el hecho obvio de su asunto, también los une el propósito central conque los escribí. Para entender ese propósito, hay que tener en cuenta que a partir de finales de los años 60, y durante un tiempo que aún está por determinar, la Revolución Cubana vivió su etapa menos creadora, sin dejar de realizar hazañas como la elevación del nivel de vida del pueblo, la estructuración de órganos gubernativos y admirables servicios internacionalistas. Fue a mediados de los años 80 cuando se inició el "proceso de rectificación de errores cometidos" cuya meta era terminar el mimetismo con respecto a medidas económicas tomadas por países europeos que se decían socialistas: medidas sobre cuya peligrosidad había advertido el Che Guevara, y que tanto tendrían que ver con el colapso ulterior de los ya lastimados experimentos socialistas de aquellos países. El proceso de rectificación se adelantó en la esfera cultural en Cuba, pero durante años también esa esfera sufrió lo que se daría en llamar entre nosotros "copismo". Y aquello que algunos quisieron hacer copiar (afortunadamente en vano), eran variantes del nefasto "realismo socialista", no obstante el hecho de que los mejores escritores y artistas cubanos lo habían rechazado, y el Che lo había atacado abiertamente en *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965). En relación con ese peligro hice los dos trabajos míos a que ahora me refiero: uno, escrito cuando se iniciaba el intento copista; otro, cuando estaba en su tramonto, pero aún era capaz de coletazos. Por eso los "Apuntes..." comienzan evocando la siniestra pregunta "¿Dónde está el Mayacovski de la Revolución Cubana?" (y exonerando al pobre y querido Mayavovski); y por eso las palabras de "Al final del Coloquio...", pergeñadas a toda prisa, para refutar criterios estrechadores que yo había leído o escuchado con alarma no sólo en otros sitios sino en ese mismo Coloquio, defienden la afortunada diversidad de la literatura hecha en Cuba. Ahora bien: desde hace tiempo se sabe que hay que ir más lejos en algunos puntos, y señaladamente en dos. Por una parte, aunque ya existieran en zonas de nuestra literatura y de nuestro arte en general visiones autocríticas, ellas crecerían considerablemente a partir de la década del 80: probablemente el ejemplo arquetípico de esto sea la película *Fresa y chocolate.* Por otra parte,

es menester contar con autores notables separados de la Revolución, e incluso hostiles a ella, pero cuyas obras pertenecen sin duda a nuestra cultura. También a partir de la década del 80 se incrementaría este contar, el cual entre otras cosas implica la publicación en Cuba de las obras aludidas. Cuando en 1990 apareció la primera edición cubana de *Martí, el Apóstol,* de Jorge Mañach, escribí, en nota sobre el libro, que

> al margen del valor en sí del primer título de Mañach impreso en Cuba desde 1959, la mera existencia de esta impresión tiene un sentido que merece ser subrayado. Y no es la primera vez que algo similar ocurre: de hecho, esta obra de Mañach se emparienta, por este costado, con otras de Agustín Acosta, Lino Novas Calvo o Lydia Cabrera, autores que también salieron de Cuba después de 1959 y, en grado mayor o menor, impugnaron la realidad política del país, lo que no impidió que aparecieran en Cuba valiosos libros suyos: una antología poética del primero, la mayor parte de la narrativa del segundo y el clásico *El monte* de la última. Es de esperar que, cuando ya no tengamos la actual escasez de papel, se prosiga esta labor de asumir como nuestras, pues lo son, todas aquellas obras de calidad que forman parte orgánica de nuestra cultura, con independencia de las posiciones políticas de sus autores. El profesor Raimundo Lazo solía decir que los escritores, al cruzar la frontera, no se llevan sus libros bajo el brazo. Claro, habrá por un tiempo casos arduos. Ese ha sido, para poner un ejemplo, el de un autor "maldito" como el turiferario de Machado que fue Alberto Lamar Scheweycr, intelectual de obra, a pesar de ello, no carente siempre de interés, cuyo ostracismo de nuestra república de las letras es previo a 1959. Por lo pronto, la senda correcta no sólo ha sido trazada sino que se ha avanzado en ella dejando atrás pasiones políticas [...] [13].

[13] ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: "Sobre la edición cubana de *Martí, el Apóstol", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* núm. 37, 1er. trimestre de 1993, pág. 346. Se publicará también en el *Anuario del Centro de Estudios Martianos* a solicitud del cual escribí la nota, pero cuya aparición fue demorada por falta de papel. Aunque las pasiones políticas a que aludo en mi nota sobre Mañach no afectaron igualmente a todos en Cuba, limitaron en general nuestro horizonte. Algunos llegaron a extremos como prescindir de escritores estimables, por razones extraliterarias, en un diccionario de *literatura* cubana. Pasiones similares, de signo contrario, han hecho que comentaristas hostiles a la Revolución negaran o minimizaran a escritores cubanos afines a ella, y exaltaran programáticamente a quienes no lo eran. Quiero pensar que tales limitaciones de unos y otros están en vías de ser sobrepasadas.

La tercera parte del libro y los "Apéndices" se incorporan ahora a él por primera vez. Dicha parte recoge sendos estudios sobre escritores que inauguran nuestras letras actuales. En el caso de Martí, considero su faena literaria en conjunto; en el de Darío, sus vínculos con nuestras modernidades, de acuerdo con el tema del coloquio al que presenté el texto. Ambos son los trabajos más recientes de la obra, y en consecuencia encarnan mejor que los demás lo que opino hoy. Los apéndices complementan de alguna manera al libro, y ayudan a entender mi "pensar literario", para valerme de una expresión de Ernesto Mejía Sánchez[14].

En todos los casos, aun tratándose de estudios que he retocado algo, mencioné las primeras veces que aparecieron. Cuando los publicaron una revista y un libro, opté por mencionar el último. Aquellos retoques raras veces han supuesto actualizaciones, aunque sí unos pocos añadidos bibliográficos. Por ello ruego a quien lea que considere las edades de las líneas en cuestión.

En los papeles que siguen esbocé algunas hipótesis de trabajo. Incluso a veces rectifiqué opiniones de un estudio a otro, y dejé a la luz los costurones. Ello se ve, por ejemplo, en la matización que la brusca, simétrica y difundida idea según la cual "una teoría de la literatura es la teoría de una literatura" conoce al pasar de "Para una teoría de la literatura hispanoamerican" a "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana". A propósito de este punto fui todavía más explícito en la nota que en 1979 puse al frente de la quinta edición de este libro, la cual sólo vino a ser publicada en 1984. Añadí en esa nota que con posterioridad a la aparición de los estudios míos que acabo de mencionar, leí el ensayo de N. I. Konrad "Algunas cuestiones relativas a la historia de la literatura mundial", que de inmediato traduje e incorporé como material de consulta obligada en mis cursos universitarios de teoría y crítica literarias. En dicho ensayo, Konrad defiende sólidamente, sin ningún resabio colonizador, un criterio sobre la literatura mundial distinto al que, siguiendo a Goethe, se expuso en el *Manifiesto comunista* (1848). Según tal criterio, que cité entonces como vuelvo a citar ahora, Konrad considera a la "literatura mundial"

---

[14] ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ: "Nota preliminar" citada en nota 3, pág. 7.

no en el sentido en que se aplica el término a la literatura del mundo moderno, sino como un fenómeno específico que existiera en todos los tiempos [...] hay una literatura típica de la época de las tribus, el período entre las tribus y las naciones, y la época de las naciones [...] en la historia de las literaturas que conocemos por separado hay rasgos peculiares a todas ellas; en su desarrollo identificamos los mismos procesos, los cuales adquieren la significación de leyes definidas. El hecho de que un número de estos fenómenos de desarrollo tenga leyes comunes, prueba que por su naturaleza tales fenómenos son sólo uno. Por eso la historia misma de las literaturas por separado confirma que, pese a todas sus distinciones individuales, ellas son un solo y mismo fenómeno: literatura. [...] La existencia de las naciones por separado no excluye la existencia de una historia de la humanidad como fenómeno *sui generis*. Del mismo modo, la existencia de las literaturas por separado no excluye la existencia de una literatura mundial. Cada literatura por separado es un fenómeno completamente independiente, pero también lo es la literatura mundial, excepto que esta es de un orden más elevado [15].

No obstante el carácter heurístico de ideas aquí expuestas, y el cambio de algunas de esas ideas, encontré en varios países estudiosos que las comentaron o discutieron[16]. A todos ellos, sin excepción, incluso a quienes objetaron mis propuestas, les agradezco su interés, que me llevó a repensarlas. Ante la imposibilidad material de nombrar a todos los que se han ocupado del libro, quiero verlos representados en algunos de los investigadores que a partir de 1988 se han venido reuniendo en Darmouth College para debatir sobre nuevas direcciones en teoría y crítica literarias en nuestra América. Las ponencias allí leídas y sus correspondientes debates han sido recogidos en varios números de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* que dirige Antonio Cornejo Polar. Al presentar el primero de ellos (N° 29, 1er. semestre de 1989), Beatriz Pastor y Raúl Bueno tuvieron palabras particularmente amables para estos textos, lo que Bueno ratificó en su propia ponencia. La segunda de esas entregas (N° 33, 1er. semestre de 1991) recogió la ponencia de Walter Mignolo "Teori-

---

[15] N. I. KONRAD: *West-East. Inseparable Twain. Selected Anticles,* Moscú, 1967, págs. 198-200.

[16] Esos comentarios y discusiones se iniciaron tan pronto presenté en Royaumont, en diciembre de 1972, la ponencia que da título al conjunto: cf. *Ideologies, littérature et societé en Amérique Latine* [...], Bruselas, 1975, esp. págs. 140-158.

zar a través de fronteras culturales", la cual, de acuerdo con sus palabras, "es un homenaje crítico a la obra teórica y metateórica de Roberto Fernández Retamar" (pág. 103). Y no sólo eso, que ya es mucho: al replicar a alguien que ni siquiera reparó en el carácter polémico de aquel homenaje, añadió Mignolo, con la autoridad que le da su notable faena y con gran generosidad:

Me parece justo que tomemos a Fernández Retamar como punto de referencia para discutir problemas que, varios años más tarde, van a retomar Said y Jameson. Tenemos una particular inclinación (los latinoamericanos al menos) para reflexiones que surgen de otras experiencias e ignorar (y más aún para criticar) lo que surge de la nuestra (pág. 116).

Puesto a agradecer, no me es posible dejar de expresar otros reconocimientos, que siempre me parecerán pocos. A quienes en las Universidades de La Habana, durante muchos años, y de Praga, en diciembre de 1973, me oyeron esbozar ideas que, estimuladas o rectificadas por ellos, fueron a parar a estas páginas. A las compañeras y los compañeros de la Casa de las Américas, dentro y fuera de sus paredes, a quienes debo gran parte de lo que soy, de lo que somos,, empeñados"como estamos en tareas comunes. A Alejo Carpentier, de quien recibí múltiples enseñanzas en años intensos vividos en común. A Octavio Paz y Ángel Rama, por lo mejor de su apasionada lucidez. A José Antonio Portuondo, José Juan Arrom y Antô nio Cándido, ejemplos de sabiduría y claridad de alma. A Mario Benedetti, César Fernández Moreno, David Viñas, Antonio Cornejo Polar, Nelson Osorio, Jaime Mejía Duque, Jean Franco (a quien además debo el conocimiento personal de Gayatri Chakravorty Spivak y Said), Alejandro Losada, Francoise Pérus, Hugo Achugar, Ileana Rodríguez, Julio Valle-Castillo, Graziella Pogolotti, Ambrosio Fornet, Luisa Campuzano, Guillermo Rodríguez Rivera, tantas y tantos más, en recuerdo de numerosos intercambios de ideas sobre estos temas. A Desiderio Navarro, por sus voraces búsquedas y su generosidad intelectual. A Ana Pizarro, quien no sólo asistió al alumbramiento en Royaumont del trabajo que da nombre a este libro, sino que años después quiso suavizar "el aspereza de mis males" mostrada en razones innecesariamente rispidas. A Oldřich Tichy, Oldřich Bělič, Mátyás Horányi, Adalbert Dessau, Adrian

Marino, Vera Kuteischikova, que me hicieron observaciones atinadas y me ayudaron a entender sus experiencias históricas. A los investigadores de Europa, los Estados Unidos y nuestra América que, convocados por Hernán Loyola, participaron en noviembre de 1990, en la Universidad de Sassari, en el Simposio Internacional *Calibán: por una redefinición de la imagen de nuestra América,* cuyos materiales publicó Jorge Ruffinelli en el número 9/10, correspondiente a 1992, de su revista *Nuevo Texto Crítico,* como homenaje al autor de estas páginas, quien cumplía entonces sesenta años. A los profesores que, invitados por Noé Jitrik y encabezados por la magistral Ana María Barrenechea, acudieron el 29 de junio de 1992 a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, para oírme leer, y enriquecer con sus comentarios, una versión anterior de este prólogo. A Jorge Lafforgue, el cual, en su doble condición de crítico y editor a la vez riguroso y cordial, tuvo mucho que ver con el proyecto de esta edición. A Ivan A. Schulman, John Beverley, Robert Altmann, Juan Carlos Volnovich, Nora González, Marc Zimmerman, Julio Rodríguez-Luis, Sandra Levinson, Goffredo Diana y demás amistades esparcidas por el planeta gracias a quienes, en las escaseces del que llaman en mi país "período especial", logro mantener alguna información. A Ada Ferrer Durán, que una y otra vez copió estas páginas, a veces a partir de originales enmarañados. Y, naturalmente, a Adelaida de Juan, mi compañera, que durante más de cuarenta años ha oído y leído con infinita paciencia mis trabajos, y opinado agudamente sobre ellos; y a Ignacio Chaves. Cuevas, Director del Instituto Caro y Cuervo, por acoger este volumen entre sus prestigiosas publicaciones.

Creo que todo lo sabemos entre todos, como alguien (¿Alfonso Reyes?) le oyó decir a un sabio campesino analfabeto; y que además todo lo hacemos entre todos, aunque a uno solo (en este caso volandero, a mí) le corresponda cargar con sus manquedades y correr sus propios riesgos. Concluiré citando otra sentencia de Nietzsche, que la revista argentina *El Escarabajo de Oro* asumió como divisa: "Di tu verdad, y rómpete".

R. F. R.

La Habana, noviembre de 1994.

I

LA CRÍTICA DE MARTÍ*

Ejercicio del criterio

La crítica que realizó José Martí —y que él mismo llamó más de una vez, y desde muy temprano, "ejercicio del criterio"— fue, como toda crítica verdadera, manifestación dé un pensamiento. Últimamente se han destacado algunos hechos que contribuyen a la necesaria clarificación de ese pensamiento, como su ubicación concreta dentro del mundo colonial, en relación estrecha con la tarea que allí desempeñara Martí, y la existencia en él de etapas[1]. Tales señalamientos impiden que tomemos el ideario de Martí como una taracea, nacida de no se sabe qué vago eclecticismo, y ayudan a que lo veamos, en cambio, como lo que es: hijo sucesivo y coherente de los problemas que Martí fue afrontando en su condición de revolucionario del mundo colonial situado en una coyuntura peculiarmente compleja.

A pesar de que no se expusiera en una obra orgánica, el de Martí es un pensamiento orgánico, riguroso, en el cual los distintos aspectos —sentido de la vida[2], de la historia, de la política, de la moral, de la estética, por mencionar unos

---

* Prólogo al libro de JOSÉ MARTÍ *Ensayos sobre arte y literatura,* La Habana, 1972.

[1] Cf., por ejemplo, ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: "Martí en su (tercer) mundo", *Cuba Socialista,* núm. 41, enero de 1965, trabajo publicado en nueva versión en *Introducción a José Martí,* La Habana, 1978; PEDRO PABLO RODRÍGUEZ: "La idea de la liberación nacional en José Martí", *Pensamiento Crítico,* núms. 49-50, febrero-marzo de 1971; ISABEL MONAL: "José Martí: del liberalismo al democratismo antimperialista", *Casa de las Américas,* núm. 76, enero-febrero de 1973.

[2] Martí mencionó en varios apuntes y cartas que se proponía escribir un libro con el título *El sentido de la vida:* propósito que, por desgracia, no llegó a realizar.

cuantos— no son sino eso: aspectos parciales de un mismo pensamiento, creciente pero unitario. Con su confianza en la armonía del universo, en la perfectibilidad, gracias a la lucha, del hombre, de la sociedad, de la vida, podrían ser suyas esas palabras de su amado Emerson que vienen de antiguo y que el propio Martí glosara con entusiasmo: "son una la verdad, que es la hermosura en el juicio; la bondad, que es la hermosura en los afectos, y la mera belleza, que es la hermosura en el arte".

Leída a esa luz su crítica, no sólo se aprecia mejor la importancia que este revolucionario político otorgó a la belleza, sino también la misión que en distintos momentos de su vida asignó al arte — al cual vio como "el modo más corto de llegar al triunfo de la verdad, y de ponerla a la vez, de manera que perdure y centellee, en las mentes y en los corazones"[3] —, misión que en algunos casos no varió, por encarnar constantes de su pensamiento; pero en otros casos sí, a medida que se radicalizaba su concepción de la tarea histórica que tenía por delante. Esto se ve con sobrada claridad en este pequeño conjunto de trabajos suyos que he llamado *Ensayos sobre arte y literatura*[4]; conjunto donde, en primer lugar, se hace evidente

---

[3] JOSÉ MARTÍ: "Desde el Hudson" (23 de febrero de 1890), *Obras completas,* t. XIII, pág. 395. El subrayado, en esta como en otras citas de Martí, es mío. Martí continúa: "Los que desdeñan el arte son hombres de Estado a medias". Los párrafos de Martí que aparecen en este trabajo sólo remitirán a sus *Obras completas* (La Habana, 1963-1973) cuando no se ofrezcan datos suficientes sobre su ubicación.

[4] En general, de acuerdo con un criterio moderno, estos trabajos son ensayos, aunque Martí no les dio el nombre de este género. Por otra parte, Martí no sólo escribió sobre literatura y.artes plásticas, sino también sobre teatro y música, pero sin duda son más importantes sus trabajos sobre las dos primeras artes. Él mismo lo reconoció así al sugerir que se recogieran sus textos de esta índole en un libro con el título *Letras, educación y pintura.* La naturaleza de la colección en que aparece esta antología hace prescindir de la segunda, sobre la cual, además, hay una valiosa selección cubana: JOSÉ MARTÍ: *Ideario pedagógico* (selección e introducción de) H(ERMINIO) ALMENDROS, La Habana, 1961. Por último, el lector observará que estos trabajos no sólo son de *crítica* literaria y artística, sino también de *teoría,* sobre todo literaria. Entiendo que ambas disciplinas deben verse en estrecha relación, como aquí ocurre.

el altísimo rango de Martí como crítico. Juan Marinello no ha vacilado en proclamarlo "el más alto enjuiciador del mundo hispánico"[5].

Pero Martí no fue sólo un pensador —un pensador que, como tantos otros, expresó su pensamiento también al *enjuiciar,* al *criticar* obras literarias y artísticas—, sino a la vez un escritor sencillamente deslumbrante, dueño del idioma como no se lo había sido desde los siglos de oro. Este hecho felicísimo, al mismo tiempo que enriqueció incluso sus más arduos textos políticos, que de su mano salían como ganancias de la lengua, ha provocado algunas confusiones respecto a su tarea crítica.

Indudablemente Martí, como escritor, compartió, al igual que otros modernistas, ciertos caracteres del llamado *impresionismo,* término con que se calificó en 1874 la famosa escuela pictórica francesa —véase el trabajo de Martí "Nueva exhibición de los pintores impresionistas" (1886), ejemplo él mismo de impresionismo *literario*—, y en 1879 Ferdinand Brunetiére (1849-1906),. a propósito de Alphonse Daudet (1840-1897), aplicó por. primera vez a la literatura. Para Brunetiére, el impresionismo literario era "una transposición sistemática de los medios de expresión de un arte, que es el arte de pintar, al dominio de otro arte, que es el arte de escribir"[6]. En "El carácter de la *Revista Venezolana",* publicado dos años después, dirá Martí: "el escritor ha de pintar, como el pintor". Pero el

[5] JUAN MARINELLO: "Entrada", José MARTÍ. *Critica literaria,* La Habana, 1960, pág. 8. Martí aparece situado y estudiado en relación con otros críticos cubanos en la notable antología *La crítica literaria y estética en el siglo* xIx *cubano,* prólogo y selección de CINTIO VITIER, tomo II, La Habana, 1970. No creo que exista una obra equivalente para el área hispanoamericana, y menos hispánica. Espero que Martí sea considerado en el quinto y último tomo de la obra de RENÉ WELLEK *A History of Modern Criticism, 1750-1950,* de la que han aparecido ya los cuatro primeros volúmenes (New Haven y Londres, 1955-1965).

[6] Citado en: AMADO ALONSO y RAIMUNDO LIDA: "El concepto lingüístico de impresionismo", CHARLES BALLY y otros: *El impresionismo en el lenguaje,* 2ª ed., Buenos Aires, 1942, pág. 158. A la definición de Brunetiére la apostillan razonablemente Alonso Lida: "Se entiende que el pensamiento de Brunetière se refiere al arte 'impresionista' de pintar", pues "esta transposición es mucho más vieja" y "puede ser expresión de temperamentos y de tendencias artísticas ajenas al impresionismo". *Ibid.*

término impresionismo estaba destinado a más ajetreada vida aún: un riguroso coetáneo de Martí, el francés Jules Lemaitre (1853-1914), llevó el vocablo a la crítica literaria, aduciendo que el crítico debe "definir la impresión que provoca en nosotros, en un momento dado, tal obra de arte, en la que el propio escritor ha anotado la impresión que recibió del mundo a una determinada hora" [7]. Nos encontramos así con lo que el inglés Oscar Wilde (1854-1900), cultivador y teórico de esta tendencia, llamó también "el crítico como artista", y otros prefieren considerar "crítico creador": el que recrea la obra de arte, literaria, plástica o musical, en sus palabras. El ejemplo clásico de esta "crítica" impresionista es la prosa del maestro de Wilde, Walter Pater (1839-1894), sobre la *Mona Lisa,* en su libro *El Renacimiento* (1873). Ante hechos semejantes, y habida cuenta de que en una re-creación de este tipo no hay más criterio —es decir, más crítica— que el que pueda haber en una creación directa —de hecho, aquella no es sino una creación como cualquier otra, sólo que a partir de un determinado objeto cultural—, Alfonso Reyes concede: "puede ser que la crítica impresionista no sea tal crítica, en el sentido riguroso de la palabra, y conserve por sí misma un alto valor poemático"[8]. Para que esto último ocurra es menester, desde luego, que el escritor lo sea de veras. Y siendo este, en grado eminente, el caso de Martí, no es extraño que nos dejara páginas de "alto valor poemático" sobre objetos culturales —cuadros, poemas, piezas musicales—, que, aunque ratifiquen su soberana

---

[7] Citado en RENÉ WELLEK: *Op. cit.,* t. 4, *The Later Nineteenth Century,* pág. 22. Aunque la teoría y el procedimiento crítico martianos tengan algún parentesco con los de Lemaître o Wilde, me parecen más cercanos a los de otros autores de más edad, como Whitman; e incluso a los de críticos que Wellek estudia en el tomo anterior de su obra (*The Age of Transition),* especialmente Emerson, desde luego. En general, aquí como en literatura —de lo que es ejemplo arquetípico nuestro modernismo—, erraríamos si adscribiéramos la labor de Martí a *una* línea europea o norteamericana, olvidándonos de nuestra diversidad de problemas, nuestra necesaria genuinidad y nuestro frecuente sincretismo.

[8] ALFONSO REYES: "Aristarco o anatomía de la crítica", *Ensayos,* selección y prólogo de ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR, La Habana, 1968, pág. 235.

calidad literaria, no constituyen necesariamente, sin embargo, sus mejores ejemplos de crítica como "ejercicio del criterio".

Pero en Martí la crítica verdadera no está nunca sofocada, o siquiera estorbada, por el brillo impresionista. Como después volveré a decir, no hay crítica suya donde no ejerza su criterio, llegando a menudo, después de valerse relampagueantemente de lo que Alfonso Reyes llama los" métodos de "la exégesis" —los necesarios conocimientos históricos, sicológicos y formales—, al juicio, que para el maestro mexicano es "el último grado de la escala [...], aquella crítica de última instancia que definitivamente sitúa la obra en el saldo de las adquisiciones humanas". Y a continuación, y en lo que parece precisamente una descripción del proceder crítico martiano, añade Reyes:

> Ni extraña al amor, en que se funda ["amar: he ahí la crítica", había dicho Martí], ni ajena a las técnicas de la exégesis, porque anda y aun vuela por sí sola y ha soltado ya las andaderas del método, es la corona de la critica. Adquiere trascendencia ética y opera como dirección del espíritu. No se enseña, no se aprende. Le acomoda la denominación romántica heroica: es acto del genio. No todos la alcanzan. Ni todo es impresionismo, ni todo es método[9].

Refiriéndose concretamente a la crítica literaria martiana (y la observación es igualmente válida para su crítica; de otras artes), y teniendo en cuenta la presencia constante de los criterios revolucionarios de Martí animando a su luminosa palabra, escribió con acierto José Antonio Portuondo:

> Fue su actitud de revolucionario, hecho a abordar de frente la realidad y a luchar por transformarla en beneficio de todos, la que salvó a los juicios de Martí de la caduca y bella intrascendencia crítica del impresionismo modernista, y los puso, por encima de su tiempo, que él sabía de transición, muy cerca de lo actual y, en sus momentos más felices, de lo perenne. Y fue, de este modo, su inquebrantable voluntad de servir quien ha dado eternidad a su hablar[10].

---

[9] ALFONSO REYES: *Op. cit.,* pág. 236.

[10] JOSÉ ANTONIO PORTUONDO: *José Martí, critico literario,* Washington (ca. 1953), pág. 106.

Nuestras repúblicas y el mundo

Entre las constantes de la crítica martiana, debe destacarse, como es natural en un dirigente revolucionario del mundo colonial, su prédica en favor de un arte y una literatura genuinas, propias de nuestro específico ámbito histórico. Hay que recordar que Martí no sólo postuló, sino *vivió* la americanidad: este héroe de Cuba se sintió como en su hogar en México, en Guatemala, en Venezuela, países en los que su presencia fue una fuerza animadora; representó luego a la prensa de Buenos Aires en los Estados Unidos y Canadá, y llegó a ser cónsul en Nueva York de la Argentina, Paraguay y el Uruguay, el cual lo nombró incluso su delegado en la Conferencia monetaria americana celebrada en Washington en 1891. Fue pues, como han sido siempre los mejores latinoamericanos, un ciudadano de nuestra América, y en calidad de tal aconsejó y defendió desde sus primeros trabajos críticos la creación de un arte verdaderamente nuestro, con lo que continuó, radicalizándolo, el "deseo de independencia intelectual" manifestado en Hispanoamérica a raíz de la secesión política del continente; deseo que, para Pedro Henríquez Ureña, "se hace explícito por primera vez en la 'Alocución a la Poesía' (1823) de Andrés Bello (1781-1865)" [11].

Así, al dirigirse en 1875 —a sus veintidós años— a los pintores mexicanos, Martí les recomienda: "copien la luz en el Xinantecatl y el dolor en el rostro de Cuauhtemotzín [...] Hay grandeza y originalidad en nuestra historia: haya vida original y potente en nuestra escuela de pintura". Y tres años después, comentando un libro del cubano-guatemalteco José Joaquín Palma (1844-1911), añade:

Dormir sobre Musset; apegarse a las alas de Víctor Hugo; herirse con el cilicio de Gustavo Bécquer; arrojarse en las simas de Manfredo; abrazarse a las ninfas del Danubio; ser propio y querer ser ajeno; desdeñar

---

[11] PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: *Las comentes literarias en la América hispánica,* traducción de J. DIEZ-CANEDO, México, 1949, pág. 103.

el sol patrio, y calentarse al viejo sol de Europa; trocar las palmas por los fresnos, los lirios del Cautillo por la amapola pálida del Darro, vale tanto, ¡oh, amigo mío!, tanto como apostatar. Apostasías en literatura, que preparan muy flojamente los ánimos para las venideras y originales luchas de la patria. Así comprometen sus destinos, torciéndola a ser copia de historia y pueblos extraños.

En 1881, al frente del segundo (y último) número de la *Revista Venezolana,* pregunta: "¿será alimento bastante a un pueblo fuerte, digno de su alta cuna y magníficos destinos, la admiración servil a extraños rimadores, la aplicación cómoda y perniciosa de indagaciones de otros mundos [...]?"; y responde de inmediato: "No: no es ésta la obra". Martí comprende claramente que la carencia de un arte propio era manifestación de una carencia mucho más dramática. Ese mismo año, 1881, anotó en uno de sus cuadernos de apuntes:

No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya Hispanoamérica. Estamos en tiempo de ebullición, no de condensación; de mezcla de elementos, no de obra enérgica de elementos unidos [...] Lamentémonos ahora de que la gran obra nos falte, no porque nos falte ella, sino porque esa es señal de que nos falta aún el pueblo magno de que ha de ser reflejo [...].

Insistiendo en esta carencia —que no tendría verdadera solución sino por vía política—, y después de mencionar su época "de tantas mezclas [...] donde los pueblos copian desmedidamente lo de otros", dirá en 1890, en su ensayo sobre el cubano Francisco Sellén (1838-1907):

En América se padece esto más que en pueblo alguno, porque los pueblos de habla española nada, que no sea manjar rehervido, reciben de España: ni tienen aún, por la población revuelta e ignorante que heredaron, un carácter nacional que pueda más, por su novedad poética, que las literaturas donde el genio impaciente de sus hijos se nutre y complace.

Por eso, al año siguiente (1891), en su gran texto programático "Nuestra América", y yendo más allá del arte y la literatura, planteará tajantemente: "La universidad europea ha de ceder a la universidad americana".

Y sin embargo, esta constante de la crítica, del pensamiento martianos debe conjugarse con otra, sólo en apariencia paradójica: la voraz asimilación del mundo. Ningún latinoamericano ha incorporado a nuestra cultura tal caudal de creaciones extrañas. Esta selección, que no es sino una muestra de su enorme tarea en este orden, nos lleva, en nuestro continente, del arte aborigen a los nuevos de su época, que iban a ser llamados modernistas — herederos en tantos aspectos parciales de Martí, y a quienes él vería, paternal, como "una familia en América" —; pero más allá de nuestras fronteras, nos pone en relación crítica con el arte y la literatura de España y Francia, los Estados Unidos y Rusia, Inglaterra y Hungría, e indirectamente con creaciones hindúes, griegas, latinas o alemanas. Lo que Martí dijo del venezolano Cecilio Acosta (1818-1881) es aplicable sobre todo a él mismo: "hojear sus juicios es hojear los siglos". Esta apertura, que tan viva está también en la tradición de "nuestra América mestiza", Martí la realizó haciendo buenas sus palabras del trabajo sobre Wilde: "Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas"; y en especial las de "Nuestra América": "Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas". No sólo en aspectos literarios y artísticos, sino también en otros, nadie ha injertado tanto ni tan bien en nuestros países como Martí, porque nadie robusteció como él el tronco de "nuestras dolorosas repúblicas". Tomar sólo uno de los polos de esta advertencia nos lleva, en un caso, al desarraigo colonial; en otro, al localismo también colonial. La forma en que Martí practicó su propio postulado, en cambio, fue garantía de universalidad.

Asimilar y estimular

Junto a esta pareja de constantes dialécticamente enlazadas, debe mencionarse otra en la crítica martiana: su rigor general, y su aprecio con frecuencia estimulante del arte y la literatura hispanoamericanas. Una mirada ligera puede considerar la crítica de Martí como esencialmente benévola, cuando no como una

creación literaria hermosa a partir de realidades a veces grandes, a veces modestas, tomadas en general como meras excusas. Estos juicios olvidarían lo que es fundamental en la crítica, en el pensamiento de Martí: su función. Si prescindimos de este hecho central, no podemos entender debidamente los textos martianos.

Es cierto que Martí dijo más de una vez que él prefería callar a censurar, y que se consideró así mismo, como sin duda fue, un afirmativo. En carta a su fraterno amigo Manuel Mercado de 14 de septiembre de 1888, escribió:

> A mí, por supuesto, me gusta más alabar que censurar, no porque no censure también yo, que hallo en mi indignación contra lo injusto y lo feo mi mayor fuerza, sino porque creo que la censura más eficaz es la general, donde se censura el defecto en sí y no en la persona que lo comete [...] La crítica no es censura ni alabanza, sino las dos, a menos que sólo haya razón para la una o la otra.

Pero en esta pequeña teoría íntima de su crítica, se observa que Martí no fue remiso a la censura ("no porque no censure también yo [...] La crítica no es censura ni alabanza, sino las dos"): no podía ocurrir de otra manera siendo él crítico, es decir, ejerciendo el criterio, juzgando, valorando, incluso jerarquizando: lo que no excluye sino culmina la esencial misión crítica de hacer comprender. Hay autores que lo ganan del todo y que, en consecuencia, no le merecen sino alabanzas: el ejemplo clásico es Emerson (1803-1882), cuya cercanía con Martí es menester estudiar detalladamente. Pero incluso cuando habla de uno de sus poetas predilectos, Walt Whitman (1819-1892), y va a situarlo a la cabeza de la poesía de su época, lo hace con cautela que es rigor: *"si no es el poeta de mejor gusto,* es el más intrépido, abarcador y desembarazado de su tiempo". Y si, con igual voluntad jerarquizante, nos dirá que "el primer poeta de América es Heredia", y realizará un señalamiento memorable e insuperado de "lo herédico", no dejará de enumerar casi minuciosamente los que considera defectos de su poesía. Véase también su tratamiento exigente de varios pintores mexicanos; y cómo, con delicadeza pero claramente, hace

observar las limitaciones de la poesía de Palma. Pero donde esta actitud adquiere mayor valor es en lo tocante a las grandes creaciones euronorteamericanas. Allí, frente a la habitual beatería boquiabierta del colonial que se deja pasar carretas y carretones cuando vienen prestigiados desde las metrópolis; y frente al gesto resentido, y no menos colonial, de quien por programa da la espalda a lo que ignora, Martí ofrece el ejemplo extraordinario de comprender y enjuiciar (es decir, llegado el caso alabar y censurar), *desde una perspectiva enteramente nuestra*[12], realizaciones contemporáneas tan novedosas entonces como el esteticismo inglés encarnado en Wilde, el impresionismo pictórico francés, la pintura del húngaro Munkácsy (1844-1900) y la del ruso Vereschagin (1842-1904), la obra novelística del francés Gustave Flaubert (1821-1880) y la del estadounidense Mark Twain (1835-1916), y, por supuesto, las tendencias de la lírica francesa finisecular, que a tantos jóvenes latinoamericanos de entonces — y de después... — iban a deslumhrar, y en las que Martí, que las conoció y asimiló perfectamente y antes que nadie en nuestra América, vio al cabo — a propósito del cubano Julián del Casal (1863-1893), en 1893 — "la poesía nula, y de desgano falso e innecesario, con que los orífices del verso parisiense entretuvieron estos años últimos el vacío ideal de su época transitoria". Lejos de elaborar sus páginas tomando como excusa obras literarias y artísticas, Martí nos dejó, pues — con la rapidez y la atención a lo inmediato propias de su labor periodística, pero también con la incesante curiosidad a que lo estimulaba tal labor—, una *valoración* precisa de la literatura y el arte de su tiempo: una valoración cuyo equivalente entre nosotros no hemos tenido en este siglo.

Pero es indudable que el lúcido rigor de Martí — ejercido en especial con los escritores y pintores más creadores de su época, lo que nos permite asimilar críticamente sus obras, como aconsejaría después Lenin — está acompañado por una visión con frecuencia meliorativa, sobre todo en sus últimos años, de

[12]Este no es el caso de las críticas que en 1880 publicó en inglés en *The Hour* y *The Sun,* exclusivamente para lectores estadounidenses.

las creaciones latinoamericanas y en especial cubanas. Y es que este segundo tratamiento no tiene por función hacer asimilables críticamente las obras comentadas, como en el caso de grandes creaciones extranjeras, sino *estimular,* con miras noblemente políticas, una producción todavía incipiente, a la que —salvo en sus realizaciones plenamente logradas, de las que son ejemplo las del cubano José María Heredia (1803-1839), a quien como a todo gran artista de los países "subdesarrollados", "le sobraron alientos y le faltó mundo"— sería injusto y torpe medir ya con la misma vara con que se miden obras de sociedades desarrolladas. Teorizando sobre esta *otra* manera de ejercer la crítica, y no limitándose a las creaciones artísticas, Martí escribió en 1892, en su prodigiosa página "Sobre los oficios de la alabanza":

> El elogio oportuno fomenta el mérito; y la falta de elogio oportuno lo desanima [...] Y cuando a un pueblo se le niegan las condiciones de carácter que necesita para la conquista y el mantenimiento de la libertad, es obra política y de justicia la alabanza por donde se revelan, donde más se las niega, o donde menos se las sospecha, sus condiciones de carácter.

Esencia y forma

Otro aspecto entre los muchos que pueden destacarse en la crítica martiana es. la relación que vio, en la obra de arte, entre los elementos formales y los que algunos llaman de fondo o de contenido, y que Martí, con más acierto, prefirió llamar "de esencia". De acuerdo con su concepción de la realidad, él no consideró ambos elementos separados, sino estrechamente fundidos: "Toda rebelión de forma", dijo en 1886 al hablar de los pintores impresionistas, "arrastra una rebelión de esencia". Pero este punto de la crítica martiana, más quizá que cualquier otro, debe verse relacionado con la evolución de su pensamiento, y teniendo muy en cuenta la radicalización que este experimenta, al ritmo de la acción política, en sus últimos años. Para precisar este hecho, nos es de la mayor importancia contar con ese deslinde de etapas en su pensamiento que ha sido intentado

con variable fortuna. De todas maneras, desde hace tiempo se sabe la relevancia que para el ideario de Martí tiene el año 1887, en que él retoma los planes —temporalmente abandonados en 1884— tendientes a la preparación de la guerra revolucionaria en Cuba. Ese año, además, Martí adquiere una visión más justa de "la batalla social". Para comprobarlo, basta con leer los varios trabajos que escribiera sobre los sucesos de Chicago de mayo de 1886: si al principio Martí desaprueba la conducta violenta de los trabajadores, en la última crónica, que es la que se ha difundido más — fechada el 13 de noviembre de 1887—, ya toma abierto partido en su favor. Recientemente se ha hecho ver que también ese año Martí profundiza su tratamiento de la cuestión negra, y en general del problema racial, en los Estados Unidos[13]. Otros han señalado 1889, año en que comienza la Conferencia Internacional Americana en Washington, como el momento en que se inicia la etapa más radical de Martí. Y no faltan quienes señalan 1891-1892, con la preparación y la fundación del Partido Revolucionario Cubano, como comienzo de dicha etapa. Sin participar ahora en esa discusión, es dable aceptar que entre finales de la década del 80 y principios de la del 90, Martí alcanza su momento de absoluta madurez ideológica, y que ello no sólo se hace patente al enjuiciar al naciente imperialismo estadounidense, al proclamar su identificación plena con "los pobres de la tierra", al comprender la razón última de la discriminación racial, al trazar la tarea que debe desempeñar el Partido Revolucionario Cubano, sino también al considerar la misión del arte en momentos de lucha por la libertad como la que se dispone a encender él mismo. No es tanto que en este orden aparezcan en él nuevos criterios, como que se vigorizan algunos anteriores, especialmente aquel aprecio de la acción que le ha hecho repetir que la expresión es la hembra del acto.

Es indudable que Martí prestó siempre la mayor importancia, en la obra artística, a los elementos de "esencia": término

---

[18]JULIETTE OUILLON: "La discriminación racial en los Estados Unidos vista por José Martí", *Anuario Martiano,* núm. 3, La Habana, 1971, especialmente pág. 87.

con el que, más que remitirse a la "asúntica" —aunque no desdeñara ese aspecto—, parecía indicar sobre todo la función social. Ya mencioné su manera de vincular el arte con la verdad; ahora convendrá recordar las palabras de su carta a Mercado del 11 de agosto de 1882: "Yo tengo horror a las obras que entristecen y acobardan. *Fortalecer y agrandar vías es la tarea del que escribe".* Es lógico que este criterio, central en la valoración de Martí, no hiciera sino acrecentarse en sus últimos años. Al escribir sobre Casal a raíz de su muerte en 1893, dijo:

Hay aún poesía para mucho; todo es el valor moral con que se encare y dome la injusticia aparente de la vida: mientras haya un bien que hacer, un derecho que defender, un libro sano y fuerte que leer, un rincón de monte, una mujer buena, un verdadero amigo, tendrá vigor el corazón sensible para amar y loar lo bello y ordenado de la vida, odiosa a veces por la brutal maldad con que suelen afearla la venganza y la codicia.

Y comentando un cuadro del pintor cubano José Joaquín Tejada (1867-1943), dirá en 1894:

El mundo es patético, y el *artista mejor* no es quien lo cuelga y recama, de modo que se le vea el raso y el oro, y pinta amable el pecado oneroso, y mueve a fe inmoral en el lujo y la dicha, sino *quien usa el don de componer, con la palabra o los colores, de modo que se vea la pena del mundo, y quede el hombre movido a su remedio.* Mientras haya un antro, no hay derecho al sol.

Por otra parte, Martí fue siempre muy exigente en lo tocante al alto valor formal que había de tener la obra de arte. Véase lo que dice al respecto en "El carácter de la *Revista Venezolana",* en 1881. Todavía en 1890, en trabajo sobre Sellén — indudablemente, como el anterior, una *poética*—, volverá a exponer sus rigurosas y audaces ideas sobre el lenguaje requerido por la literatura, llegando a observaciones sorprendentes. Si en 1881, en su anónima "Sección constante" de *La Opinión Nacional,* de Caracas, había dado entrada en español a la teoría de la sinestesia[14] — la cual, por su remisión a un sensorio no

[14] En dicha "Sección constante", el 22 de diciembre de 1881, publicó Martí su párrafo famoso: "Entre los colores y los sonidos hay una gran

diferenciado, tanto se aviene con su confianza en las correspondencias entre las zonas de la realidad, confianza quizá más cercana a Emerson que a Charles Baudelaire (1821-1867); y a su abordaje sincrético de la historia—, en 1890, al elogiar las traducciones que hiciera Sellén del alemán al español, estimará que implican "faena recia, porque el alemán es rosado y azul, y el castellano amarillo y punzó". Pero, naturalmente, jamás incurrió Martí en el culto de la forma en sí — ni de la forma de la obra de arte, ni de la forma de la realidad —: "el arte no ha de dar la apariencia de las cosas", dijo al hablar de Vereschagin en 1889, "sino su sentido". Y al año siguiente, en su texto sobre Sellen, censuró a los franceses de "esta época de tránsito", porque, carentes todavía de un pensamiento nuevo, "pulen y rematan la forma [...], o riman, por gala y entretenimiento, el pesimismo de puño de encaje que anda en moda". Por eso, porque se encontraba ante un caso ejemplar en que una rebelión de forma estaba unida a una rebelión de esencia, al comentar la poesía de Whitman, en el gozne de su propia maduración, escribirá esta apasionante defensa de la poesía:

> ¿Quién» es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gentes de tan corta vista mental, que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues esta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquella les da el deseo y la fuerza de la vida.

Y por esa confianza suma en la verdadera poesía —y en el arte verdadero en general —, pudo decir todavía en 1888, al hablar de Heredia, que "a la poesía, que es arte, no vale disculparla con que es patriótica o filosófica, sino que ha de resistir como el bronce y vibrar como la porcelana"; e incluso en 1890, en su imprescindible ensayo sobre Sellén, afirmó que no era

relación. El cornetín de pistón produce sonidos amarillos; la flauta suele tener sonidos azules y anaranjados; el fagot y el violín dan sonidos de color de castaña y azul prusia, y el silencio, que es la ausencia de sonidos, el color negro. El blanco lo produce el oboe".

poeta "el que pone en verso la política o la sociología". Pero ya en 1889, ante las pinturas de Vereschagin, había exclamado: "¡La justicia primero y el arte después! [...] Cuando no se disfruta de la libertad, la única excusa del arte, y su único derecho para existir, es ponerse al servicio de ella. ¡Todo al fuego, hasta el arte, para alimentar la hoguera!" Y en el propio trabajo sobre Sellén: "el único modo de ser poeta de la patria oprimida es ser soldado". Es decir, que en su valoración, como corresponde a un dirigente revolucionario, y más en vísperas de la guerra de varios frentes que preparaba, la acción revolucionaria era la forma más alta de la creación humana. ¿No escribirá más de setenta años después el Che Guevara, tan claro continuador de Martí, que el revolucionario ocupa "el escalón más alto de la especie humana"? De ahí que al prologar Martí el libro *Los poetas de la guerra* en 1893 —el mismo año de su admirable obituario a Casal—, dijera:

> *su literatura no estaba en lo que escribían, sino en lo que hacían.* Rimaban mal a veces, pero sólo pedantes y bribones se lo echarán en cara: porque morían bien. Las rimas eran allí hombres: dos que caían juntos eran sublime dístico; el acento, cauto o arrebatado, estaba en los cascos de la caballería.

Poco tiempo después de escribir estas impresionantes palabras —donde las correspondencias de la realidad ya no se establecen sinestésicamente entre varios sentidos, sino entre la historia como un texto vivo y la obra de imaginación— moría combatiendo en los campos de Cuba nuestro primer artista, nuestro primer pensador, nuestro primer hombre.

El arte por venir

Esta evolución visible y dramática no puede hacer olvidar que, atravesando las etapas del pensamiento de Martí, hay en él una unidad de fuego nunca desmentida, y —en lo que atañe al tema de este libro— una estética. Por eso uno está especialmente tentado de preguntarse cómo hubiera querido él que fuera el arte del futuro. Martí no hizo formulaciones al margen

del tiempo, porque supo claramente, y así lo dijo en su trabajo sobre Whitman, que "cada estado social trae su expresión a la literatura, de tal modo que por las diversas fases de ella pudiera contarse la historia de los pueblos, con más verdad que por sus cronicones y décadas". Enfrentó sus años, los que le tocó vivir, y los juzgó, a escala mundial, "de reenquiciamiento y remolde", como señaló en su prólogo al venezolano J. A. Pérez Bonalde (1846-1892) en 1882, y reiteró luego llamándolos "de transición". Se dio cuenta de que ante sus ojos profundos se iniciaba el fin de una era, en lo que Lenin llamaría después "última etapa del capitalismo". Estaban todavía por alborear el mundo socialista, por levantarse definitivamente el mundo colonial, y no le sería dado a él —heraldo magno de ese levantamiento— contemplarlo. Hablando de su momento, dijo en aquel texto sobre Pérez Bonalde:

> Y ésta es la época en que las colinas se están encimando a las montañas; en que las cumbres se van deshaciendo en llanuras; época ya cercana de la otra en que todas las llanuras serán cumbres. [...] Asístese como a una descentralización de la inteligencia. [...] El genio va pasando de individual a colectivo. El hombre pierde en beneficio de los hombres. Se diluyen, se expanden las cualidades de los privilegiados a la masa [...]

Pero aunque no incurrió en el error de pretender diseñar las formas concretas que asumiría el arte por venir, es indudable que, como ocurre a todo revolucionario, su tierra de elección fue el futuro, y a él se remitían necesariamente sus exigencias. Un comentarista de su tarea como enjuiciador de arte ha llegado a conjeturar:

> Martí buscaba, quería y pedía, desde que se inició como crítico de arte, una pintura mayor, realista, épica, con pensamientos poderosos e ideas trascendentes [...] para lograr lo que Martí anhelaba justamente [...] había que esperar a la aparición de la pintura mural mexicana del siglo xx, que hubiera llenado de gozo a Martí, de haberla conocido. [...] Quizás hubiera coincidido principalmente con la pintura de Orozco[15].

---

[15] JUSTINO FERNÁNDEZ: "José Martí como crítico de arte", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* México, núm. 19, 1951, págs. 44, 20-21 y 47.

Y, al hablarnos de su admirado Whitman, el propio Martí escribió sobre la literatura, sobre el mundo que deseaba:

La literatura que anuncie y propague el concierto final y dichoso de las contradicciones aparentes; la literatura que, como espontáneo consejo y enseñanza de la naturaleza, promulgue la identidad en una paz superior de los dogmas y pasiones rivales que en el estado elemental de los pueblos los dividen y ensangrientan; la literatura que inculque en el espíritu espantadizo de los hombres una convicción tan arraigada de la justicia y belleza definitivas que las penurias y fealdades de la existencia no las descorazonen ni acibaren, no sólo revelará un estado social más cercano a la perfección que todos los conocidos, sino que, hermanando felizmente la razón y la gracia, proveerá a la humanidad, ansiosa de maravilla y poesía, con la religión que confusamente aguarda desde que conoció la oquedad e insuficiencia de sus antiguos credos.

LECCIONES DE PORTUONDO*

En la década del 20 de este siglo, alentado por la Revolución de Octubre y constituyendo la toma de conciencia de una clase obrera que se perfila como nueva fuerza en nuestra América, aparece en ella el marxismo encarnado en las obras de vigorosos pensadores que por lo general eran a la vez grandes dirigentes. La perspectiva revolucionaria abierta entonces se cancelaría por el momento, y simultáneamente los mayores de aquellos hombres iban a perecer en plena juventud creadora: o por asesinato político (Julio Antonio Mella, 1903-1929), o por enfermedad a la que no fue ajena la entrega a la lucha (José Carlos Mariátegui, 1894-1930; Rubén Martínez Villena, 1899-1934), o por accidente (Aníbal Ponce, 1898-1938). Nunca podremos conocer en toda su amplitud lo que estos hechos contribuyeron a aminorar el crecimiento de un marxismo latinoamericano que no dejó sin embargo de desarrollarse, aun en condiciones adversas, y conocería un nuevo brote enérgico a partir del triunfo de la Revolución Cubana en 1959, sobre todo en obras como las de Fidel Castro y Ernesto Che Guevara.

Por la época en que desaparecían aquellos marxistas fundadores — los cuales en mayor o menor medida abordaron también cuestiones culturales—, escribía sus primeros trabajos José Antonio Portuondo, quien, nacido en Cuba en 1911, iba a convertirse acaso en el más relevante estudioso hispanoamericano de literatura, con criterio marxista, en la hornada que siguió a la extraordinaria de Mariátegui. La aparición reciente de una nueva edición de su libro *Concepto de la poesía*[1] es

---

* Publicado originalmente en *Casa de las Américas,* núm. 75, noviembre-diciembre de 1972.

[1] JOSÉ ANTONIO PORTUONDO: *Concepto de la poesía,* La Habana, 1972.

buena coyuntura para señalar este hecho y recordar, aunque someramente, su obra y su importancia.

Esa obra ha contribuido a presentar orgánicamente, con mirada nueva, el conjunto de la cultura y en especial de la literatura cubana —*Proceso de la cultura cubana,* La Habana, 1938; *El contenido social de la literatura cubana,* México, 1944; *Bosquejo histórico de las letras cubanas,* La Habana, 1960 — y también se ha abierto hacia otras literaturas y hacia cuestiones teóricas y críticas de diversa índole — *El heroísmo intelectual,* México, 1955; *La historia y las generaciones,* Santiago de Cuba, 1958; *Estética y Revolución,* La Habana, 1963; *Crítica de la época y otros ensayos,* La Habana, 1965 —. Una parte considerable de esta labor, con frecuencia dispersa en publicaciones periódicas, está consagrada a iluminar la creación de José Martí, de lo que es ejemplo mayor *José Martí, crítico literario,* Washington [c. 1953]. En todos estos casos —la enumeración dista mucho de ser completa—, Portuondo trata el tema con riguroso criterio marxista y amplia información sobre las disciplinas científicas idóneas para la mejor realización de su trabajo, lo cual da a este una impronta distintiva en nuestro continente.

Una muestra temprana y singular de ello es este libro que ahora se reedita, *Concepto de la poesía,* el cual surgió — como explica la copia mecanografiada que consulté —[2] "destinado de manera primordial a servir de tesis para el doctorado en filosofía y letras de la Universidad de La Habana". Escrito entre septiembre de 1940 y septiembre de 1941, y presentado a la Universidad ese año, llevaba entonces el subtítulo *Introducción a la teoría de la literatura.* La "Advertencia" inicial decía también que el libro aspiraba "a iniciar en nuestro país, y tal vez en nuestra lengua, de una manera más o menos sistemática, los estudios de teoría de la literatura". Al aparecer publicada la tesis, cuatro años después (1945), por El Colegio de México, prácticamente no sufrió modificación alguna, fuera de prescindirse de un interesante capítulo final, "Análisis de la obra

---

[2] Me refiero a la copia de la tesis de grado original.

poética", que constituye el primer estudio estilístico moderno de un texto literario (en este caso, el poema "Los dos príncipes", de José Martí) realizado en Cuba[3].

Pero la "Advertencia", en lo tocante a *iniciar* los estudios de teoría literaria entre nosotros, proclamaba entonces que el libro de Alfonso Reyes *El deslinde* (que se había publicado en el año anterior, 1944), "lo ha hecho ya, en nuestra lengua, con plena autoridad, y ha dejado abiertas innumerables posibilidades a los investigadores de la nueva disciplina, a la cual nuestro trabajo sólo quiere ser una contribución, sin pretensiones de originalidad, apoyada en la adopción del materialismo histórico como criterio científico rector". El trabajo, se dice luego,

> no se asoma a todos los problemas que plantea el fenómeno poético [entiéndase: el hecho literario] y que debe estudiar la teoría de la literatura, sino sólo [...] al inicial, referente a su génesis, a su desarrollo, a su esencia. Los demás serán abordados sucesivamente en próximos estudios sobre la expresión poética, sobre la crítica y la historia literarias.

El *Concepto...* de Portuondo, pues —su *Introducción a la teoría de la literatura* —, aunque aparecido algo después que *El deslinde,* es tres años anterior a la publicación de este libro, el cual, por otra parte, había sido previamente "la base de un curso en el Colegio Nacional, México, junio a agosto de 1943, y febrero a marzo de 1944" [4]: curso también posterior a la realización de la tesis de Portuondo, quien en consecuencia no pudo conocer en absoluto las valiosas contribuciones de Reyes en sus gigantescos y tantálicos *Prolegómenos a una teoría de la literatura;* lo que no quiere decir, por supuesto, que no estuviera familiarizado con algunas ideas expuestas por Reyes con anterioridad a su gran libro. Este hecho obliga a que leamos la tesis de Portuondo no como una obra en la estela de *El deslinde* — el cual sigue siendo, hoy, el más hercúleo y delicado esfuerzo

[3] No fue publicado hasta 1974, cuando apareció en *Anuario Martiano,* La Habana, núm. 5.

[4] ALFONSO REYES: *El deslinde. Prolegómenos a una teoría de la literatura,* México, 1944, pág. 9.

hecho en nuestras tierras por sentar las bases (los "prolegómenos") de una teoría de la literatura—, sino como un libro *anterior* al del maestro mexicano, lo que por tanto no puede sino provocar sorprendida admiración, cuando se piensa en ese joven estudioso, al filo de sus treinta años, proponiéndose, en un medio tan precario como la Cuba de aquel tiempo, "iniciar en nuestro país *y tal vez en nuestra lengua,* de una manera más o menos sistemática, los estudios de teoría de la literatura"; y hacerlo, por añadidura, "apoyado en la adopción del materialismo histórico como criterio científico rector". Para medir el valor del libro, es útil compararlo con el que en el mismo año de la aparición del *Concepto...* publicó en Londres George Thomson: *Marxismo y poesía,* el cual mereció hace poco (1969) ser traducido al español y publicado en Cuba. Con él criterio marxista que el título anuncia, Thomson se propone estudiar en su libro "el origen y la evolución de la poesía" (pág. 9); como Portuondo, en el suyo, la "génesis" y "desarrollo" —y además la "esencia" — de la poesía, es decir, de la literatura. Ambos, el inglés y el cubano, podían, como hizo este último, haber señalado en sus respectivas obras "su carácter inocultablemente académico [se refiere a su condición de tesis de grado] y su afán, un poco ingenuo si se quiere —escolar al fin—, de tomar las cosas desde su raíz más remota" (pág. 11), lo que, por ejemplo, los lleva a remitirse a las más antiguas actividades humanas, y en especial a la magia, como origen de la poesía. Considero que el cotejo de ambos ensayos — similares por tantas razones— no hace desmerecer el de Portuondo, dentro de su común aspiración escolar. Una "Nota del editor" — según creo, Federico Álvarez — a la versión cubana del libro de Thomson, dice:

> Sería difícil medir la importancia de este ensayo sin tener en cuenta que fue escrito cuando la bibliografía marxista sobre el tema aún no había alcanzado la difusión y la coherencia que hoy tiene en todo el mundo. Es en los últimos años de la década del 30 y principios del 40 que la crítica marxista aborda la literatura y el arte en lo que tienen de específico.

Y más adelante, afirma que Thomson, en este libro, "nos da un análisis que en cierta forma inaugura la aplicación científica del marxismo al estudio de la génesis del arte. Por encima de sus limitaciones, ahí radica la vigencia de este ensayo" (págs. 117-118). Es conveniente que también el lector actual de *Concepto de la poesía* tenga presentes estas observaciones. Lo que no quiere decir, desde luego, que ambos libros deban identificarse. Los deslindes de Portuondo tocantes a la teoría de la literatura y las ciencias de la cultura, y sus agudas observaciones sobre el desarrollo de la poesía moderna, por ejemplo, no tienen correspondencias en el libro de Thomson. Pero sí es interesante —diríase más: aleccionador— acercar ambas obras: si la del inglés fue vertida al español, la del cubano merecía haber sido llevada al inglés, especialmente en la época en que se publicó por vez primera. Vendrán tiempos en que la corriente no se mueva casi en un solo sentido.

Esta nueva edición de *Concepto de la poesía* está enriquecida con "cinco ensayos independientes, aunque correlacionados, aparecidos en publicaciones y años diferentes, sobre otras tantas 'aproximaciones' a la teoría de la literatura". Al *Concepto...* inicial y a los otros cinco ensayos, "los junta ahora el propósito de ofrecer a los estudiantes de las Escuelas de Letras de las universidades cubanas una parte del material recogido sobre estos temas a lo largo de un cuarto de siglo, estudiados siempre a la luz de una concepción del mundo marxista leninista" (pág. 7). Las "aproximaciones" lo son a estudios sobre teoría de la literatura de Guillermo Dilthey, Fidelino de Figueiredo, Alfonso Reyes, René Wellek y Austin Warren, e incluyen también un estudio sobre "La ciencia literaria en Cuba". Los tres primeros son excelentes resúmenes críticos de los principales trabajos sobre el tema debidos al alemán Dilthey —fuente, en tantos aspectos, de buena parte de la ulterior investigación germánica de la literatura—, el portugués Figueiredo —tan influyente un tiempo en el Brasil e incluso en Hispanoamérica— y el mexicano Reyes. En todos los casos nos encontramos con introducciones magistrales a las obras respectivas: introducciones que nuestros estudiosos de la materia no deben dejar de consultar.

Véase el trabajo sobre *El deslinde:* el mejor hilo de Ariadna que conozco para entrar en el arduo y delicioso laberinto del mexicano. Y otro tanto cabe decir de la nota "Teoría de la literatura", escrita con motivo de la primera aparición (1949), en inglés, de la *Teoría de la literatura* del checo René Wellek y del norteamericano Austin Warren. Como en los estudios anteriores, Portuondo, después de situar acertadamente la obra en el contexto intelectual que le corresponde, expone sus ideas centrales y señala las que considera sus virtudes y limitaciones. Por ejemplo, a la graciosa declaración de Wellek y Warren de que ellos no son "eclécticos como los alemanes ni doctrinales como los rusos", la apostilla así Portuondo:

> Sin embargo, al cabo de su lectura, el libro deja en el lector la impresión, un tanto ecléctica, de un bien nutrido digesto de teorías literarias, y, por otra parte, domina en él el intento, más o menos doctrinario, de conciliar la ontología fenomenológica de Ingarden y el formalismo de Tomashevski. Todo lo cual determina su utilidad y su valor pedagógico como obra de introducción, pero engendra también sus indudables debilidades [pág. 187].

Habría sido de la mayor utilidad que el notable enjuiciamiento de Portuondo sobre este libro de Wellek y Warren —libro que tendría después tanta resonancia y sería objeto de tantas discusiones— hubiera acompañado, como prólogo o como epílogo, a la edición cubana de esta obra (La Habana, 1969).

La última de las "aproximaciones" me parece la menos afortunada de las cinco. Para empezar, no versa en rigor sobre "teoría" sino sobre "ciencia literaria". Además, aunque es comprensible la decisión de Portuondo de reproducir los materiales sin alterarles la forma que tuvieron al aparecer por vez primera, bien pudo hacer una excepción y prescindir de las páginas iniciales de este trabajo, las cuales repiten literalmente algunas que se acaban de leer momentos antes, sin que, por otra parte, debido a su carácter de generalidades, su presencia fuera exigida en un trabajo *sobre Cuba.* En cambio, hubiera sido deseable un mayor detenimiento en trabajos *cubanos,* como, en primer

lugar, los de Martí, tan excelentemente estudiados en otros sitios por el propio Portuondo, y también algunos recientes.

Para tener una idea más cabal del nivel de los estudios literarios realizados por Portuondo, no bastará al lector con este libro, por otra parte notable: aquí encontrará, eso sí, su primer ensayo de fundamentación orgánica de una teoría de la literatura — ensayo que, por el momento al menos, permanece inconcluso, como inconclusos quedaron los del costarricense Roberto Brenes Mesén, el peruano José Carlos Mariátegui o el mexicano Alfonso Reyes —, además de agudos enjuiciamientos de otros intentos realizados en Europa, los Estados Unidos y nuestra América. Pero, acompañando de modo lúcido a esta preocupación teórica, es imprescindible ver a Portuondo abordar obras concretas; y también, y acaso sobre todo, su asimilación, con destino al estudio de nuestras letras, de métodos y conceptos forjados en relación con otras literaturas u otras culturas en general: ya mencioné su empleo temprano del método estilístico[5] ; quiero añadir su apreciación —tan infrecuente entre los pensadores marxistas— del criterio generacional ("Realidad y falacia de las generaciones", *La historia y las generaciones),* con el que esbozará después un "Esquema de las generaciones literarias cubanas" *(ibid.),* y, vinculado a un necesario replanteo de la periodización de nuestras letras, un señalamiento de los " 'Períodos' y 'generaciones' en la historiografía literaria hispanoamericana" *(ibid.).* Otro aspecto capital de su obra es su visión de la propia crítica: sobre todo no considerada en abstracto, sino encarnada en la crítica *hispanoamericana* ("Situación actual de la crítica hispanoamericana", *Cuadernos Americanos,* septiembre-octubre de 1949; "Crisis de la crítica literaria hispanoamericana", *El heroísmo intelectual).* No le han faltado, por supuesto, estudios temáticos de nuestra literatura ("Temas literarios del Caribe en los últimos cincuenta

---

[5] Aunque PORTUONDO no ha insistido en este método, debe recordarse, además de su análisis de "Los dos príncipes", su trabajo "La voluntad de estilo en José Martí", VARIOS: *Pensamiento y acción de José Martí,* Santiago de Cuba, 1953.

años" y "La realidad americana y la literatura", ambos en *El heroísmo intelectual).* Estos trabajos —no he hecho sino mencionar unos cuantos, que me parecen representativos— complementan admirablemente la obra de Portuondo republicada ahora, y constituyen imprescindibles aportes suyos a una teoría *de la literatura hispanoamericana.* En cierta forma, varios de ellos ¿no son la elaboración — más cerca de nuestra realidad específica— de algunos capítulos anunciados en la "Advertencia" de *Concepto de la poesía* como de realización posterior? En la "Nota a la presente edición" (escrita en octubre de 1971), Portuondo no vuelve a hablar de ellos, y en cambio anuncia "otro libro más amplio sobre la expresión poética", el cual "anda en demorado proceso de elaboración" y "espera completar la indagación" (pág. 7).

En la fidelidad al marxismo de José Antonio Portuondo; en su constante atención a nuestras letras, a nuestra cultura, a nuestra historia; en el rigor y la coherencia de sus mejores estudios literarios; en su asimilación crítica, desde una perspectiva *nuestra,* de conceptos y métodos novedosos entonces — que Portuondo supo ni aceptar de modo indiscriminado y colonial ni rechazar mecánicamente, dando un ejemplo válido más allá de nuestras fronteras —, tienen los jóvenes estudiosos latinoamericanos — y no sólo ellos — algunas de las mejores lecciones de este maestro, digno de haber continuado a seres como Mariátegui y proyectar su tarea hacia el porvenir.

A PROPÓSITO DEL CÍRCULO DE PRAGA Y DEL ESTUDIO DE NUESTRA LITERATURA*

El 26 de mayo de 1972 se han cumplido veinte años de la muerte de Amado Alonso. Aunque nacido en España, en 1896 (el mismo año que Roman Jakobson, así como Huidobro y Mayacovski, nacidos en 1893, eran rigurosamente coetáneos), y residente, al morir, en los Estados Unidos, donde había sido profesor en la Universidad de Harvard, Alonso estuvo vinculado a nuestra América desde que en 1927 fuera nombrado director del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires. Probablemente no sea exagerado decir que fue el más activo animador y orientador de estudios lingüísticos y filológicos en nuestras tierras durante lo que va de siglo. Baste recordar, entre sus realizaciones, la fundación de la *Biblioteca de dialectología hispanoamericana,* de la *Revista de Filología Hispánica* (1939-46) y de la *Nueva Revista de la Filología Hispánica* (1947-); las admirables traducción y presentación del *Curso de lingüística general,* de Saussure; la publicación de sus propios *Estudios lingüísticos (Temas españoles,* 1951, y *Temas hispanoamericanos,* 1953), e incluso, con fines didácticos elementales y en colaboración con Pedro Henríquez Ureña, su *Gramática castellana,* que, editada por primera vez hace más de treinta años, sigue teniendo considerable vigencia.

Formado rigurosamente en disciplinas lingüísticas, en especial fonética, la tarea principal de Alonso, sin embargo, fue luchar contra esa separación entre la filología (en su sentido de interpretación de textos y estilos individuales) y la lingüística, a que aspiraban las tendencias positivistas. Es por ello que

---

* Publicado originalmente en *Casa de las Américas,* núm. 74, septiembre-octubre de 1972.

este lingüista, coetáneo y amigo de los poetas de la generación vanguardista de la lengua — Salinas, Dámaso Alonso, Lorca, en España; Borges, Neruda, en Hispanoamérica—, dirigió también, en su mejor momento, la colección *Poetas de España y América* (de la Editorial Losada) y la *Colección de estudios estilísticos,* e incluso realizó él mismo estudios literarios notables (véase su póstumo *Materia y forma en poesía,* preparado para la impresión por su discípulo y entrañable compañero Raimundo Lida, y aparecido en 1955), el más singular de los cuales, y el mejor estudio estilístico del idioma, es *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética* (1940). Ese criterio suyo no sólo de no desgarrar los estudios lingüísticos y filológicos sino de hacer que se alimentaran mutuamente, encontraba apoyo en la *práctica* de la escuela lingüística española centrada en Menéndez Pidal, en la cual se formaron incluso estudiosos como los poetas Dámaso Alonso y Pedro Salinas, y que tanto influiría en nuestro Alfonso Reyes; pero acaso por la carencia de una *teorización* de tal criterio en la lengua española, y por la familiaridad de Alonso con los estudios de lengua alemana, entre los que sí se desarrolló dicha teorización, fue a buscar respaldo ideológico en la escuela alemana encabezada por Vossler, cuyas más valiosas realizaciones se deberían a Leo Spitzer. Hace algún tiempo que las derivaciones de esta escuela parecen ser ya cosa del pasado. El autor de estas líneas intentó, hace quince años, un balance de los estudios estilísticos sobre todo desde esta perspectiva, la perspectiva de Amado Alonso (*Idea de la estilística,* 1958).

La temprana muerte de Amado Alonso (la cual sin duda ha tenido alguna responsabilidad en el descenso de la difusión y el nivel general de los estudios lingüísticos y filológicos en nuestra América durante los últimos años) [1], ocurrió precisa-

[1] Ello no quiere decir que no existan contribuciones interesantes en estos años. Baste recordar algunas ediciones de la Editorial Siglo XXI, de México, como la pintoresca *Introducción a la lingüística transformacional,* de CARLOS PEREGRÍN OTERO (México, 1970), y la versión española de los excelentes *Principios de lingüística general,* de ÉMILE BENVENISTE (México, 1971). Por cierto que el volumen colectivo *Ferdinand de Saussure* (Buenos Aires, Siglo XXI,

mente en el momento en que se iniciaba una considerable expansión de la lingüística, e incluso una invasión suya en otras ciencias. Tales hechos, unidos a cuestiones que ya he mencionado en otros trabajos, contribuyeron a traer a primer plano a escuelas de estudios literarios que habían estado también, como la estilística germanohispánica, vinculadas a la lingüística, y señaladamente el formalismo ruso y el Círculo de Praga[2]. Hoy no podemos sino lamentar que el múltiple Amado Alonso, quien tan aguda y combativamente propagó y practicó los postulados de la estilística, desconociera en gran medida las realizaciones que *en teoría y crítica literarias* debemos a aquellos movimientos[3]. Es, desde luego, conjetural suponer que, de haber vivido unos años más, Alonso hubiera dado a conocer entre nosotros — e incluso aplicado al estudio de nuestra literatura — los logros metodológicos de formalistas rusos y estructuralistas checoslovacos, como antes había hecho con los de los estilísticos alemanes; cabe incluso aceptar que asiste no poca razón a An-

Argentina. 1971) incluye dos trabajos de Benveniste que aparecieron en el anterior libro, pero, a pesar de tratarse de la misma editorial, utiliza traducciones distintas: en general, inferiores.

[2] En el mundo anglosajón y en Francia existieron movimientos críticos afines a éstos, pero con escasa o ninguna relación con los estudios lingüísticos, los cuales se desarrollarían paralelamente. Un buen ejemplo de ello es la llamada *New Criticism* anglosajona. En Francia, habría que esperar prácticamente a la década del 60 para ver crecer un movimiento similar al de los formalistas rusos, los estructuralistas checoeslovacos o los estilísticos germanohispánicos. El Círculo Lingüístico de Copenhague, por su parte, cercano al de Praga en determinados aspectos, se ciñó, en general, a lo lingüístico. Curiosamente, sería el italiano GALVANO DELLA VOLPE quien en 1960, en su *Crítica del gusto,* desplegaría, en cuanto a lo literario, la virtualidad teórica y crítica de los enfoques lingüísticos daneses.

[3] ALONSO sí conocía bien las elaboraciones *lingüísticas* del Círculo de Praga: cf., por ejemplo, su "Prólogo de la edición española" del *Curso de lingüística general* de FERDINAND DE SAUSSURE, 2ª ed., Buenos Aires, 1955, págs. 13-16, y especialmente la larga y aguda nota al pie, donde, además de ofrecer un buen resumen de algunos criterios centrales de la fonología praguense, anuncia una traducción de los *Principios fundamentales de fonología* de N. TRUBETZKOY, la cual sería publicada en la misma colección *(Filosofía y teoría del lenguaje)* dirigida por Alonso, donde había aparecido el *Curso.* (Ignoro el destino de ese proyecto.) Cf. también de ALONSO SUS "Notas de fonemática", en sus *Estudios lingüísticos. Temas españoles,* Madrid, 1951, págs. 288-314.

derson Imbert —quien, dicho sea al pasar, fuera discípulo de Amado Alonso— cuando, al presentar en 1968 sus *Métodos de crítica literaria* (Madrid, 1969), dice:

> Si hace diez años él enfoque sociológico se ponía a la defensiva ante el triunfante avance del formalismo, hoy es el formalismo el que tiene que defenderse. A la concepción dinámica del historicismo siguió la concepción estática del estructuralismo; pero he aquí que, de pronto, las sincronías se hacen diacronías, y las redes estructurales vuelven a abrirse a la historia (pág. 16).

Pero lo cierto es que es *con posterioridad* a la muerte de Amado Alonso, en estos últimos veinte años, cuando se produce la amplia irradiación de los trabajos de formalistas rusos e integrantes del Círculo de Praga. Si los primeros habían influido ya decisivamente sobre los segundos (quienes en algunos casos *eran* los primeros); y si figuras como el ruso Roman Jakobson y como el checo René Wellek (con la famosa y polémica *Teoría de la literatura,* 1949, de la que es coautor), radicados desde antes de la Segunda Guerra Mundial fuera de sus países, habían transmitido más allá de las fronteras originales ideas de aquellos movimientos, pueden señalarse *a partir de 1954* los principales hitos de la expansión de ambos. En lo que toca al conocimiento del formalismo ruso (1916-1930), resultaron decisivos dos libros: el estudio de Víctor Erlich *Russian formalism* (La Haya, 1954), y la antología *Théorie de la littérature* (París, 1965), con textos de formalistas rusos. Ambos libros conocerían variadas traducciones[4], mientras paralelamente aparecían traducidas obras de Shclovski, Tinianov, Eijenbaum, Tomashevski y otros formalistas y paraformalistas. En cuanto al Círculo de Praga (1926-1947), no existe aún una

[4] En español ha sido publicado el segundo de aquellos libros, con el nombre *Teoría de la literatura de los formalistas rusos,* traducido del francés por ANA MARÍA NETHOL, Buenos Aires, 1970. El primero es un libro con abundante información, pero en lo tocante a lo político el autor incurre en expresiones tan originales como "cortina de hierro", y en *el resto* no vacila en decir cosas como que Jean Cocteau fue "uno de los mayores poetas y críticos del *surrealismo* francés".

obra comparable, por su impacto y difusión, a lo que fueron aquellas para el formalismo ruso: aunque el libro de Erlich también se ocupa algo del Círculo. En 1955, y en limitada edición mimeografiada, Paul L. Garvin publicó *A Prague school reader on esthetics, literary structure, and style* (Washington, 1955); Josef Vachek publicó el *Dictionnaire de linguistique de Vécole de Prague* (Utrecht/Amberes, 1960, en colaboración con Josef Dubský), el *Prague school reader of linguisties* y *The linguistic school of Prague. An introduction to its theory and practice* (Bloomington/Londres, 1964 y 1966 respectivamente), pero estos tres libros, como sus títulos indican, están limitados a las investigaciones *lingüísticas* (por otra parte notables) de la escuela; un intento por ofrecer también ejemplos de sus investigaciones literarias y estéticas apareció en francés en *Le cercle de Prague,* número 3 de *Change* (París, 1969). Todavía en 1970 René Wellek consideró necesario ofrecer al mundo de habla inglesa un polémico panorama de "La teoría literaria y la estética de la escuela de Praga", estimando que, si bien sus contribuciones lingüísticas se hallaban relativamente difundidas,

> es, sin embargo, menos conocido que el Círculo lingüístico de Praga incluyó a varios investigadores literarios y que ellos hicieron una ambiciosa tentativa de desarrollar una coherente teoría de la literatura y una estética que llamaron "estructuralismo" al menos desde fecha tan temprana como 1934 [5].

De ahí el interés que para nuestra lengua tiene la antología *El Círculo de Praga,* que se ha publicado recientemente en Chile [6]. La existencia de este pequeño volumen (menos de cien páginas) no puede sino ser saludada con gratitud, a pesar de que, en general, la edición carezca de suficiente rigor —ese rigor a que nos tenía acostumbrados Amado Alonso en la presentación de materiales similares—. En primer lugar, los textos

---

[5] RENÉ WELLEK: "The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School", *Discriminations* (1970), 2ª ed., New Haven/Londres, 1971, pág. 274.

[6] *El Círculo de Praga,* traducción de ANA MARÍA DÍAZ y NELSON OSORIO, Valparaíso, *ca.* 1971.

han sido traducidos todos del francés: lo que si bien es obvio que ocurra en cuanto a "Las tesis de 1929", la "Inauguración..." de Vilém Mathesius y "La fonología y la poética", de Jan Mukařovský, trabajos que fueron publicados originalmente en aquella lengua en los *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* (por cierto, en su número 1, 1929, el primero, y los otros dos en su número 4, 1931, datos que no se ofrecen y que es importante tener en cuenta para comprender la evolución del Círculo), no es recomendable en los otros casos (trabajos en checo y alemán), en los que el lector se halla ante las dificultades de toda retraducción, la que debe evitarse, sobre todo en un libro. En segundo lugar, la versión española adolece de algunos galicismos y descuidos: "jugar" un papel (págs. 27, 30, 83), cuando no "jugar un rol" (pág. 64); abuso del demostrativo "aquel" en vez del artículo (págs. 48, 54, 89); prescindencia de la preposición "de" en construcciones como "por la simple razón [de] que es un sistema" (págs. 73, 74, 82), etcétera. Y, sobre todo, la selección misma de los textos es discutible. La razón única para ella parece ser que sigue de cerca la ofrecida en el número citado de *Change,* donde aparecen todos los trabajos de esta antología en español —algunos, incompletos— y otros más. Aunque era evidente que ciertos materiales debían repetirse —en primer lugar las ya clásicas y admirables "Tesis de 1929"—, se echa de menos el fundamental trabajo de Mukařovský "La función, la norma y el valor estéticos como hechos sociales" (trad. it., Turín, 1971) —o siquiera una selección de él—, considerado generalmente como la mejor exposición de su teoría hasta esa fecha; en cuanto a Troubetzkoy (¿no es Trubetzkoy en español?), no se ve por qué incluir su (relativamente) poco interesante "Nota para una ciencia de la escritura", en vez de las páginas sobre "fonología y fonoestilística", por ejemplo, de sus *Principios de fonología* (1939). Se explica que *Change* no procediera así, porque en francés se cuenta con la notable traducción que de esta obra realizara J. Cantineau (París, 1949). Ese no es nuestro caso. También, desde el punto de vista de la teoría de la literatura, se hubiera enriquecido el volumen, según hizo Garvin en su

reader de 1955, con algún texto reciente. Por último, era necesaria una presentación de conjunto de los materiales y del Círculo de Praga en general —que hubiera podido realizar el profesor Nelson Osorio, buen conocedor del tema—, pues el lector es arrojado sin más preámbulo *in medias res,* y la *res* es compleja y llena de riqueza.

Y hechos estos comentarios —nacidos más que nada del interés que esta antología tiene para nuestro continente—, subrayo sobre todo la utilidad que trabajos de esta naturaleza deben reportarnos en lo que toca al enseriamiento de nuestra magra crítica literaria. Especialmente si se tienen en cuenta observaciones como esta de Jakobson (1934):

> El estructuralismo [checoeslovaco] se nutre mucho del formalismo [ruso], pero no debe conservar aquellas de sus tesis que no han sido más que una *enfermedad infantil* de esta nueva tendencia de la ciencia literaria. El formalismo evolucionaba hacia el método dialéctico, aunque permaneciendo muy marcado por la herencia mecanicista. Es con justa razón que Bém califica "la evolución literaria" de abstracción artificial. Pero ¿no lo es igualmente "la obra literaria"? Una obra literaria presupone una evolución de la literatura, del mismo modo como la evolución de la literatura presupone la obra *(El círculo de Praga,* pág. 77).

O esta de Mukařovský, en el mismo texto:

> Una explicación de los cambios sucesivos, si no quiere atenerse al principio siempre repetido de la aspiración a lo nuevo, debe trasladar la atención sobre lo que está fuera de la literatura en cuestión, desde la influencia de las otras literaturas hasta las relaciones con las diferentes ramas de la cultura humana [...] No se puede [...] ni aun en la teoría, aislar la literatura del campo de la cultura sin suprimir al mismo tiempo la antinomia dialéctica indispensable en toda evolución. Pero como la cultura en su conjunto está llevada por la evolución de la sociedad, es necesario tener en cuenta también las relaciones entre la literatura y la sociedad (pág. 72-73).

El abordaje de estas relaciones, que indudablemente el Círculo de Praga se propuso realizar, y que revela su superación del formalismo ruso —superación que algunos trabajos sobre todo de Tinianov ya anunciaban, en el momento de madurez

del formalismo —[7], es una de sus importantes contribuciones a los estudios literarios, porque si bien tales relaciones habían sido señaladas y consideradas desde mucho antes, siendo ello lo habitual en el enfoque sociológico, las tendencias paraformalistas, centradas en el estudio del cuerpo verbal — trátese del formalismo ruso, de la estilística germanohispánica o de la *New Criticism* anglosajona —, las habían soslayado, subrayando, para explicar la evidente evolución, razones inmanentes.

Otro punto capital que abordó el Círculo de Praga en lo tocante a los estudios literarios, es el de la valoración — punto apenas representado en la antología chilena que comento—. Ambas cuestiones, la articulación de la literatura con su circunstancia — de la "serie literaria" con las otras "series históricas", según el vocabulario de Tinianov—, y la valoración de la obra, permanecen en gran medida abiertas actualmente a la discusión — o, vueltas problemas gordianos, son zanjados con menos sutileza que inmediatez: en este último caso, en rigor, no es que no *se sepa* cuáles son las obras buenas: es que no se sabe *decir* por qué lo son—. En algunos secuaces contemporáneos del neoformalismo, que a veces más parece simple neoimpresionismo, se ha llegado a un rechazo total del juicio — esa "corona de la crítica" que dijo Reyes —, en favor de la mera descripción, cuando no de la recreación de la obra[8], criterio en verdad ina-

---

[7] Cf. J. TINIANOV: "Sobre la evolución literaria", J. TINIANOV y R. JAKOBSON: "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos", *Teoría de la literatura de los formalistas rusos,* citada en nota 4. En Cuba se publicaron en el número 100 de *La Gaceta de Cuba,* febrero de 1972.

[8] Por ejemplo GEORGES POULET, después de considerar que la nueva crítica francesa "es, sobre todo, una crítica de participación, mejor aún de identificación", expresa su acuerdo con "un pensamiento crítico que no es ya informativo, enjuiciador, biográfico, o impresionista, que se quiere el duplicado espiritual de la obra estudiada, la transposición integral de un universo del espíritu al interior de otro espíritu" ("Une critique d'identification", *Les chemins actuels de la critique,* Paris, 1967, págs. 9 y 11). Como se ve, no se trata sino de otra versión del impresionismo. En el mismo libro, GERARD GENETTE postula que "las fronteras entre la obra crítica y la obra no crítica tienden cada vez más a borrarse [...] la obra crítica podría bien aparecer como un tipo de creación muy característico de nuestro tiempo" ("Raisons

ceptable. Le asiste toda la razón a Wellek cuando, al comentar el estudio sobre el soneto "Los gatos", de Baudelaire, debido a Jakobson y Lévi-Strauss, dice:

> Admiro la ingeniosidad con la que Roman Jakobson y Claude Lévi-Strauss analizaron "Los gatos" de Baudelaire. Ellos han demostrado los paralelismos, correspondencias, reiteraciones y contrastes convenientemente, pero no acierto a ver que ellos hayan estudiado o pudieran haber estudiado nada sobre el valor estético del poema [9].

Y sucede que para nosotros, aquí y ahora, tienen importancia relevante esas dos tareas: la remisión de la "serie literaria", a las otras "series históricas", y la valoración de las obras: concretamente, de *nuestra* serie literaria y de *nuestras* obras. Un enfoque crítico que entre nosotros pretenda eximirse hoy de esas labores, las minimice o las realice insuficientemente, es por lo menos defectuoso.

Llegamos así a un punto ciertamente capital en lo que toca a las categorías y métodos elaborados para el análisis de la obra literaria por estas tendencias. Tales categorías (e incluso tales métodos) han sido revelados o forjados en relación estrecha con *una* determinada praxis literaria: de cierta manera, cabría decir que ellos constituyen (o contribuyen a) la teoría literaria *de determinada literatura:* es bien sabido que, así como hay una crítica neoclásica, una crítica romántica, etcétera — nacidas de la conceptualización de la literatura neoclásica, la romántica, etcétera —, los formalistas trabajaron en relación simbiótica con los futuristas rusos y sus pariguales (Brik, Jakobson, Eijenbaum, Tomashevski, Tinianov, junto a Mayacovski, Aseyev, Pasternak; el travieso Shclovski, teorizante, escritor, gnomo, yendo de unos

---

de la critique pure", *op. cit.,* pág. 246). Pero sucede que ese "tipo de creación" (me refiero al género y no a la especie) ya fue característico de otro tiempo: el de Walter Pater y Oscar Wilde: esta es la "crítica creadora", la de "el crítico como artista".

[9] RENÉ WELLEK: "Stylistics, Poetics and Criticism", *Discriminations,* cit., pág. 341. Existe edición en español del estudio de JAKOBSON y LÉVI-STRAUSS: *Los gatos* [1962], traducción de RAQUEL CARRANZA, Buenos Aires, 1970.

a otros) [10]. Es menos sabido, pero no menos ejemplarizante, que el Círculo de Praga mantenía relaciones simbióticas similares con la vanguardia literaria checoeslovaca (Jakobson otra vez, Mukařovský, junto a Nezval y Vančura: léase el feliz poema de Nezval "Carta a Mukařovský": "Amigo ven pues después de la víspera / Explica a los poetas y a las abejas / Lo que es la miel y cómo se hace") [11]. Y tampoco suele recordarse mucho que Dámaso Alonso "descubre" la estilística — él ha contado cómo se sorprendió, años después de 1927, al verse catalogado como estudioso de estilística al lado de investigadores alemanes de esa disciplina —[12] al llevar al estudio de Góngora la concepción de la metáfora que *practicaba* su generación, la generación de Jorge Guillén, Lorca y Alberti, la cual, por esa razón, *redescubre* a Góngora, y hace posible que sea apreciada a mejor luz la concepción gongorina del hecho literario — tan alejada, por cierto de la que tendría después el propio Dámaso Alonso, como poeta, en sus mejores momentos —.

La pretensión, pues, de que tales categorías sean aceptadas como de validez universal, no está justificada, en primer lugar, por el surgimiento de esas categorías, el cual nos revela a aquellas nacidas de la contemplación o la revelación *de una específica forma de literatura.* E incluso tal surgimiento puede remitirse a una circunstancia abiertamente extraliteraria. Es

---

[10] Un excelente estudio del acercamiento entre formalismo y vanguardia en Rusia es el libro de IGNAZIO AMBROGGIO *Formalismo e Manguardia in Russia,* Roma, 1968.

[11] Cf. *Prague Poésie Front Gauche,* núm. 10 de *Change,* cit.; WELLEK: "The Theory and Aesthetics of the Prague School", cit. en nota 5, pág. 284. El propio Mukařovský confesó: "El estructuralismo [checoeslovaco] nació y vive en relación directa con la creación artística, y, de este modo, con la creación *contemporánea.* Su relación no se separa de la misma ni siquiera cuando trata —a la luz del sentir artístico actual— de aclarar el arte del pasado [...] La relación entre el estructuralismo [checoeslovaco] artístico-científico y *el arte actual* es recíproca". JAN MUKAROVSKÝ: "En torno al estructuralismo" (1946), *Anuario L/L,* La Habana, núm. 2, 1973.

[12] DÁMASO ALONSO: *Poesía española. Ensayo de métodos y limites estilísticos,* Madrid, 1950, pág. 11.

singular que a un hecho de esta naturaleza atribuya Roland Barthes la aparición de ese conjunto heterogéneo que él mismo accede a llamar *nouvelle critique* francesa. Al frente de su *Critique et vérité* (1966), escribió:

> Desde la liberación (lo que era normal), cierta revisión de nuestra literatura clásica fue emprendida al contacto con nuevas filosofías, por críticos bien diferentes [...] No hay nada de sorprendente en que un país retome así periódicamente los objetos de *su pasado* y los describa de nuevo, para saber *lo que puede hacer de ellos* [subrayado de Roland Barthes; los otros son de Roberto Fernández Retamar]; tales son, *tales debían ser procedimientos regulares de evaluación* [13].

Esas palabras —especialmente en boca de un autor que por otra parte ha puesto tanto cuidado en separar historia y literatura—[14] son suficientemente reveladoras del vínculo de determinados estudios literarios con determinada literatura, e incluso con determinadas circunstancias extraliterarias. Ello no quiere decir que en estudios referidos a otras literaturas no haya, como evidentemente hay, aspectos que sean válidos para nuestra literatura[15]; pero sobre todo es cierto que, en la medida

[13] ROLAND BARTHES: *Critique et vérité,* París, 1966, pág. 9.

[14] Cf. ROLAND BARTHES: "Historie ou littérature?", *Sur Racine,* París, 1963, donde se comienza incluso por caricaturizar la relación entre literatura (y arte en general) e historia.

[15] Bastaría con recordar el ejemplo magno de la *Poética* aristotélica, la primera teoría de la literatura digna de tal nombre, que fue forjada en relación exclusiva con la literatura griega clásica, a pesar de lo cual, evidentemente, no agota su validez en dicha literatura, aunque todos sepamos hoy que haya sido abusivo pretender otorgarle caracteres ucrónicos y normativos. En este sentido, es curioso que ANDRE GISSELBRECHT, en su valioso trabajo "Marxismo y teoría de la literatura" —donde hace un oportuno distingo entre crítica literaria, teoría de la literatura, estética y política cultural de los partidos obreros, antes y después de la llegada al poder—, diga que la teoría de la literatura "ha comenzado (y solamente comenzado) verdaderamente cuando con los formalistas rusos el hecho literario (la literariedad) fue separado de las ciencias adventicias" ("Marxisme et théorie de la littérature", *Littérature et ideologie,* número especial, 39 bis, de *La Nouvelle Critique, ca.* 1970, pág. 29). Como disciplina propia, la teoría de la literatura comenzó hace más de dos mil años, con Aristóteles; como conciencia de una praxis literaria, suele acompañar —con mayor o menor fortuna, y más o menos explícitamente— a los movimientos literarios.

en que nuestra literatura es diferente, tenemos (incluso para ser fieles al *espíritu* de aquellos estudios) que extraer de *nuestra literatura,* con respeto total a su otredad — la cual para nosotros, por supuesto, no es "otredad", sino "mismidad" —, las categorías propias de ella: naturalmente, llegado el caso, no eludiendo repensar, desde nuestra circunstancia, los descubrimientos realizados en otras literaturas.

Obviamente, este problema de teoría (y de crítica) literaria no es sino un aspecto de nuestra cultura toda. De ahí que, como señalé antes, relacionar con la circunstancia y valorar hayan adquirido para nosotros en la América Latina, sobre todo a partir de la Revolución Cubana — verdadera anagnórisis de nuestro ser histórico—, importancia fundamental, y nos hayan llevado a tomar en consideración, de modo primordial, abordajes que nos permitieran clarificar tales cuestiones. Reyes había propuesto[16] que entre el mero impresionismo (azote todavía de nuestra "crítica") y el juicio, se aplicaran los métodos de la exégesis o ciencia de la literatura: históricos, sicológicos y estilísticos (hoy es más justo, en vez de estos últimos, hablar, sin sentido peyorativo alguno, de métodos formales, de los cuales los estilísticos no son sino un caso particular). De estos tres métodos, los dos primeros se dirigen a las relaciones de la obra: no parece que los sicológicos merezcan ser situados al mismo nivel que los otros; en cambio, los históricos, por urgencias de la época, han reclamado en estos años quizá nuestras más ambiciosas elaboraciones críticas, casi nunca ceñidas exclusivamente a la literatura, y de seguro seguirán reclamándolas por algún tiempo. Era menester replantearse el sentido, la ubicación no ya de nuestra literatura, sino de nuestra cultura toda. Esa reubicación ha venido realizándose de modo polémico, y subrayando con frecuencia las líneas más acusadas: era justo, era necesario que así fuera, y aún queda mucho por hacer en este orden. Pero nuestra crítica literaria revolucionaria no puede,

[16] ALFONSO REYES: "Aristarco o anatomía de la crítica", *Ensayos,* selección y prólogo de ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR, La Habana, 1968, págs. 231-237.

por rehuir explicablemente estériles bizantinismos, abandonar a los otros el abordaje de la materia misma de las obras literarias, su cuerpo verbal, so pena de quedar, a su vez, presa del error sociologista, que ciertamente no es la solución del error formalista. Ese abandono o descuido, por los estudiosos marxistas, del texto literario mismo, quisieron paliarlo autores como Galvano della Volpe en su memorable *Crítica del gusto* (1960) [17]. Y ya antes se habían propuesto tarea similar investigadores checoeslovacos marxistas que supieron no prescindir de las valiosas contribuciones *metodológicas* del Círculo de Praga, en lo que desempeñó papel fundamental la evolución hacia el marxismo del propio Mukařovský[18].

A partir de experiencias asimilativas similares, y sobre todo de la fidelidad a las peculiaridades de *nuestra* literatura, fidelidad que han mantenido siempre, desde luego, sus críticos valiosos (Martí, Henríquez Ureña, Reyes, Martínez Estrada, Mariátegui, Alonso, Latchman, Portuondo, Benedetti, Vitier, Rama, para sólo citar unos cuantos, por otra parte muy diversos entre sí), se impone la elaboración de una teoría literaria (y, consecuentemente, de una teoría de nuestra crítica, encarnada a su vez en realizaciones concretas) referida a nuestra literatura más reciente, indudablemente rica y no menos indudablemente necesitada de esa generalización que no podrá venirle de otras literaturas. Para poner ejemplos evidentes: sin duda la teoría del *nouveau roman* francesa no puede dar razón de la nueva

---

[17] Cf. ROMANO LUPERINI: "Las aporías del estructuralismo y la crítica marxista", *Casa de las Américas,* núm. 55, julio-agosto de 1969, págs. 27-28.

[18] Es interesante tener en cuenta que en la URSS, durante la última década, y en parte como un desarrollo crítico de algunas ideas de los formalistas, se han elaborado valiosos estudios, de algunos de los cuales se ha hecho eco ya la revista *Casa de las Américas:* cf. trabajos de LOTMAN y USPENSKI en "Semiótica y marxismo", *Casa de las Américas,* núm. 71, marzo-abril de 1972. Una selección de tales trabajos se ofrece en *I sistemi di segni e lo strutturalismo soviético,* antología de textos de semióticos soviéticos realizada por REMO FACCANI y UMBERTO ECO, traducción del ruso por R. FACCANI y G. L. BRAVO, Milán, 1969. Y una visión de conjunto, en "Estructuralismo y semiótica en la URSS", de ELIZAR MELETINSKI y DIMITRI SEGAL, *La Gaceta de Cuba,* núm. 100, febrero de 1972.

novela hispanoamericana, ni ofrecer instrumentos críticos apropiados para su enfoque; así como la teoría del verso de otra lengua no puede ser trasladada mecánicamente a las realizaciones de la actual poesía hispanoamericana. Hay, además, en cuanto a las especificidades de la literatura hispanoamericana, un caso particular: el de la literatura cubana, que en la medida en que es fiel al carácter socialista de la sociedad que estamos construyendo, lleva a señalar sus vínculos con otras literaturas de países socialistas.

Optativa: Imaginación del nuevo mundo

PARA UNA TEORÍA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA*

La teoría literaria es de aparición tardía, y, en general, escasamente frecuentada en Hispanoamérica. Ello no es extraño: la propia historiografía de conjunto de nuestra literatura no surge sino hasta bien entrado este siglo, y su primer ejemplo se debe, por cierto, a un autor extranjero, el norteamericano Alfred Coester: *Literary hisíory of Spanish America* (Nueva York, 1916; traducción al español de Rómulo Tovar, Madrid, 1929).

Parece que el primer intento orgánico de teoría literaria en nuestras tierras es el folleto del costarricense Roberto Brenes Mesén *Las categorías literarias* (San José, Costa Rica, 1923), al final de cuyas ochenta y siete páginas se lee: "capítulo primero de una obra de mayor consideración; se edita por separado para servir a un propósito literario del autor". Los otros capítulos, que yo sepa, no vieron nunca la luz.

En 1944, el mexicano Alfonso Reyes publicó en su país su ambicioso libro *El deslinde,* con el heráldico subtítulo de *Prolegómenos a la teoría literaria.* (Recogido en el tomo XV, México, 1963, de las *Obras completas* de Reyes). Trece años después de aparecida esta obra, cuya continuación esperábamos con impaciencia sus ávidos lectores, Reyes escribió en la "Carta a mi doble" (1957):

> ¡Ay! Mi órbita de cometa se dejó atrás esa cierta zona del espacio. Medir la distancia a pequeños pasos me parece hoy menos tentador y, además,

---

* Con ligeras variantes, este es el texto de una ponencia leída en francés en el Coloquio sobre ideologías, literatura y sociedad en la América Latina, celebrado en Royaumont del 15 al 17 de diciembre de 1972. Apareció por vez primera en *Casa de las Américas,* núm. 80, septiembre-octubre de 1973.

no creo ya tener tiempo para levantar otra armazón semejante y aun he llegado a creer, sinceramente, que *le jeu ne vaut pas la chandelle* [...] Así acabó, pues, aquella tan ambiciosa teoría de la literatura. *Alas, poor Yorick!*[1].

En 1945, el cubano José Antonio Portuondo dio a conocer en México su *Concepto de la poesía,* que cuatro años antes había defendido como tesis de grado en la Universidad de La Habana con el subtítulo, que eliminó en la publicación, de *Introducción a la teoría literaria.* En la "Advertencia" inicial explicaba Portuondo que su libro, concebido con criterio marxista, "no se asoma a todos los problemas que plantea el fenómeno poético y que debe estudiar la teoría de la literatura, sino sólo [...] al inicial, referente a su génesis, a su desarrollo, a su esencia. Los demás serán abordados en próximos estudios sobre la expresión poética, sobre la significación de la obra poética, sobre la crítica y la historia literaria" (pág. 5). Al reeditarse el libro (La Habana, 1972), apareció acompañado de cinco valiosas "Aproximaciones a la teoría de la literatura", pero sin los nuevos capítulos anunciados más de un cuarto de siglo atrás.

Ello hace que, hasta ahora, probablemente la única teoría literaria completa escrita en Hispanoamérica sea el libro del chileno Félix Martínez Bonati *La estructura de la obra literaria. (Una investigación de filosofía del lenguaje y estética)* (Santiago de Chile, 1960: ed. de la que cito; 2ª ed., Barcelona, 1972): pues la obra del peruano Alberto Escobar *La partida inconclusa* (Santiago de Chile, 1970), a pesar de llevar el subtítulo *Teoría y método de investigación literaria* y de mencionar aspectos teóricos de la literatura, no es en rigor una teoría literaria, y se emparienta más bien con obras pedagógicas como la de Wolfgang Kayser *Investigación y análisis de la obra literaria* (1948). Martínez Bonati proclama "haber logrado en este estudio, por caminos puramente filosóficos y formales, una teoría de la obra poética".

---

[1] ALFONSO REYES: *Al yunque (1944-1958),* México, 1960, pág. 9. Este libro se recoge en el tomo XXI (México, 1981) de las *Obras completas* de REYES.

Quiero adelantar dos observaciones a propósito de estas obras: la primera, que conviene recordar lo que a propósito del pensamiento contemporáneo español e hispanoamericano en general — y por consiguiente también la teoría literaria — escribió José Gaos al frente de su notable antología sobre el tema[2]. Dice allí Gaos que "en la medida en que" ese pensamiento se aleja "de la política en la acepción amplia hacia la filosofía pura", desciende "en originalidad y valía"; y también: "en cuanto a la forma, la del tratado o curso sistemático y metódico es la de la parte también menos original y valiosa, más meramente didáctica, de la obra colectiva; la de la parte más original y valiosa es la del ensayo y el artículo y la del discurso..." (pág. xxxv). Este criterio aconseja que, en lo que toca a los estudios de teoría literaria en nuestra América, no nos limitemos a las obras que asumen la forma "del tratado o curso sistemático y metódico", y en cambio tomemos en consideración otras, al parecer menos rigurosamente estructuradas en torno a esta disciplina, y que debemos a autores como algunos de los mentados — Reyes, Portuondo— y otros como Baldomero Sanín Cano, Pedro Henríquez Ureña, José Carlos Mariátegui, Juan Marinello, Mariano Picón Salas, Ricardo Latchman, Héctor P. Agosti, José Luis Martínez; o a autores no latinoamericanos como la soviética Vera Kuteischikova, el alemán Adalbert Dessau, el checoeslovaco Oldřich Bělič o el francés Noël Salomón: sin excluir, por supuesto, a muchos protagonistas de nuestra literatura, como José Martí, Rubén Darío, César Vallejo, Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Octavio Paz, Cintio Vitier... Esta exclusión sería absurda, ya que la división del trabajo entre productores, enjuiciadores y teóricos de la literatura no es frecuente en nuestras letras. Pero conviene no pasar al extremo opuesto, y tener en cuenta, en cambio, lo que ha recordado el colombiano Carlos Rincón: "Una concepción materialista de

[2] JOSÉ GAOS: *Antología del pensamiento de lengua española en la Edad Contemporánea,* México, 1945. Es útil recordar que los últimos textos que aparecen en esta antología provienen de *El deslinde,* de REYES.

las ideologías impide tomar al pie de la letra como científicamente válido lo que puede decir un escritor sobre su obra o sobre la de otros. Esta tesis se apoya en la definición de los clásicos [del marxismo] según la cual 'el proceso ideológico se realiza de manera consciente, pero con una falsa conciencia'"[3].

La segunda observación que quiero hacer es que las obras que mencioné al principio son intentos de teoría de la literatura escritos *en* Hispanoamérica, pero *no* teorías *de* la literatura hispanoamericana. La razón de ello es simple: aspiran a ser teorías *generales* de la literatura. Bastaría con tener presentes los ejemplos mayores de *El deslinde,* de Reyes, o de *La estructura de la obra literaria,* de Martínez Bonati, para comprobarlo. Portuondo, por su parte, al comentar la difundida *Teoría literaria* (1949) de René Wellek y Austin Warren, apunta: "Los autores admiten el estudio de las literaturas nacionales, las cuales constituyen algo más que simples categorías geográficas o lingüísticas, pero estiman que ellas deben ser estudiadas siempre en función de la tradición europea" (lo que obviamente es inaceptable), y considera que en ningún caso "parece justo, en una obra de teoría literaria, limitar su alcance a lo europeo. Toda *teoría* debe aspirar a una comprensión universal" *(Concepto...,* 1972, pág. 190).

El propio Wellek parecería avalar esta última opinión cuando, en la *Teoría* de la que es coautor, define la "teoría literaria" como el "estudio de los principios de la literatura, sus categorías, criterios, etcétera"[4]. Sólo que por supuesto, para que esa teoría fuera de validez universal, además de elaborarse con el instrumento intelectual correcto, tendría que ser universal, en primer lugar, la literatura con la que está operando, y de la cual deriva sus "principios [...], sus categorías, criterios,

[3] CARLOS RINCÓN: "Para un plano de batalla de un combate por una nueva crítica en Latinoamérica", *Casa de las Américas,* núm. *67,* julio-agosto de 1971, págs. 39-40.

[4] RENÉ WELLEK y AUSTIN WARREN: *Teoría literaria,* traducción del inglés por J. M. GIMENO, La Habana, 1969, pág. 48. La definición se repite en: RENÉ WELLEK: "Literary Theory, Criticism, and History" (1960), *Concepts of Criticism,* 7da. ed., New Haven, 1965, pág. 1.

etcétera"—o, de lo contrario, tales entidades no las extrae sino las impone, normativamente, a la literatura, de la que ya no puede pretender ser su teoría, sino su preceptiva—. Ahora bien: ¿existe ya esa literatura universal, esa literatura mundial, no como un agregado mecánico, sino como una realidad sistemática? Todos podemos citar aquel memorable 31 de enero de 1827 en que Eckermann entró en casa de Goethe y lo encontró leyendo una novela china, después de comentar la cual, y de compararla magnánimamente con su propia *Germán y Dorotea,* pontificó: "la poesía es patrimonio común de la humanidad [...] La literatura nacional no significa hoy gran cosa, este es el tiempo de la época de la literatura mundial, y todos debemos contribuir a apresurar el advenimiento de esa época"[5]. Que para entonces se habían echado ya las bases para esa *futura* "literatura mundial", lo explicarían, veintiún años más tarde, los compatriotas y fervientes admiradores de Goethe que eran los jóvenes Carlos Marx y Federico Engels, quienes al describir en el *Manifiesto comunista* (1848) las hazañas de la burguesía europea, la creación por la gran industria del mercado mundial y el correspondiente carácter cosmopolita de la producción y el consumo, añaden:

> y esto se refiere tanto a la producción material como a la producción intelectual. La producción intelectual de una nación se convierte en patrimonio común de todas. La estrechez y el exclusivismo nacionales resultan cada día más imposibles; de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal[6].

Indudablemente, pues, la expansión capitalista europea había sentado las premisas para una literatura universal, porque

---

[5] Sobre el tema, cf.: FRITZ STRICK: *Goethe and World Literature,* traducción del alemán por C. A. M. SYM, Londres, 1949, págs. [3]-16 y 346-351. HANS GEORGE RUPRECHT ha revelado en su notable investigación " 'Weltliteratur' vue du Mexique en 1826" (*Bulletin Hispanique,* julio-diciembre de 1971) una anticipación de la idea goethiana expresada desde 1826 en la revista mexicana *El Iris,* bajo la dirección del cubano JOSÉ MARÍA HEREDIA.

[6] CARLOS MARX y FEDERICO ENGELS: "Manifiesto comunista", *Obras escogidas* (La Habana, *ca.* 1962), pág. 17.

había preparado la verdadera *mundialización del mundo.* Pero esas premisas no podrían ser coronadas dentro del marco capitalista: esa tarea correspondería precisamente al sistema que iba a quebrar —por el momento, de modo todavía incompleto— a ese marco. No hay que olvidar la magnífica frase andariega con que se abre el *Manifiesto:* "Un fantasma recorre *Europa".* Como hoy sabemos, a ese fantasma le esperaban muchos caminos extraeuropeos.

No existe *todavía,* por tanto, un mundo *uno.* Cuando en 1952 el demógrafo francés Alfred Sauvy inventó la expresión "tercer mundo", que tanta fortuna iba a tener a pesar de lo equívoco del ingenioso nombre (que hoy nos satisface tan poco), la amplia aceptación y difusión del mismo por los más disímiles pensadores y dirigentes ratificaría la inexistencia de un mundo homogéneo. Y al no existir este *aún,* no existe todavía, naturalmente, una literatura mundial o general.

Y si el objeto en cuestión, la literatura mundial, no existe todavía, ¿' cómo puede existir ya la teoría, contemplación o revelación de ese objeto? Cabe una respuesta a esta pregunta, que supone incurrir en lo que podría llamarse la falacia fenómenológica. Un ejemplo arquetípico de ella lo da Martínez Bonati en *ha estructura de la obra literaria* cuando dice:

> Podría pensarse en una "teoría" al modo de las ciencias empíricas, en una *hipótesis* que resulta de la generalización inductiva del conocimiento de un número, cuanto más grande mejor, de obras literarias. No es tal el método que seguimos. Se trata, por el contrario, de una determinación apriorística de la estructura esencial y necesaria de estos objetos de pura intencionalidad que son las obras poéticas. Una determinación de validez irréstringidamente general para la cual basta idealmente una sola experiencia poética [...] Se trata, pues, de filosofía, y los métodos correspondientes son el análisis de las significaciones y la fenomenología (pág. 14).

Esta falacia fenomenológica ha sido ejercida ya por muchos autores de la Europa occidental a quienes directa o indirectamente sigue Martínez Bonati. Por ejemplo, en su libro —por demás estimulante— *Conceptos fundamentales de poética,* (1946) (traducción del alemán por Jaime Ferrero, Madrid, 1966), afirma Emil Staiger que la idea de lo lírico, de lo épico y de lo

dramático "se me ha revelado alguna vez en un ejemplo. El ejemplo habrá sido tal vez una poesía determinada. Pero ni siquiera eso es necesario [...] la idea de lo 'lírico', una vez que la he captado, es tan inconmovible como la idea del 'triángulo' o como la del 'rojo', es objetiva, independiente de mi capricho o antojo" (pág. 23). Sólo que unas líneas después Staiger revela honestamente:

De hecho, los ejemplos debían ser tomados del conjunto de la literatura universal. Pero difícilmente se hubiera podido evitar que los ejemplos elegidos no delataran la nacionalidad del autor de estas consideraciones. Se han aducido con preferencia los poetas alemanes o griegos, por la única razón de que con ellos estoy más familiarizado. Mi punto de partida se hubiera denunciado también aun cuando estuviera mucho más versado en la literatura eslava, nórdica o incluso extraeuropea [...] Tales limitaciones son insuperables cualquiera que sea la postura que se adopte [...] Pudiera suceder [...] que este estudio, considerado desde un punto de vista revistiera tan sólo algún interés para lectores de habla alemana [págs. 24-25].

He aquí a qué queda reducida, pues, esa supuesta universalidad. En ese sentido, no es ocioso oír lo que, a continuación de aquella declaración suya, añade Martínez Bonati:

El tema de esta investigación formaba parte del [...] complejo de problemas a que di un primer tratamiento [...] en mi tesis doctoral "Zu den Fragen einer Logik und Ontologie der literarischen Erzälung", realizada bajo la dirección del profesor Josek Köning y presentada a la Facultad de Filosofía de la Universidad de Göttigen en diciembre de 1956 (pág. 16).

Su rigurosa investigación, pues, aunque ofrecida como una teoría de la obra poética *en general,* está sustentada en *una* específica realidad literaria —que *no* es la nuestra—. "Pudiera suceder", para retomar las palabras de Staiger, "que este estudio, considerado desde un punto de vista, revistiera tan sólo algún interés para lectores de habla alemana". Pues es lo cierto que, como Wellek explica,

a las teorías literarias, a los principios, a los criterios, no se puede llegar en el vacío: cada crítico en la historia ha desarrollado su teoría en con-

tacto [...] con obras concretas de arte, que él ha tenido que seleccionar, interpretar, analizar y, finalmente, enjuiciar. Las opiniones literarias, las jerarquizaciones y los juicios de un crítico están apuntalados, confirmados, desarrollados por sus teorías, y las teorías han sido extraídas de obras de arte, y sustentadas, ilustradas, hechas concretas y admisibles por ellas ["Literary Theory...", págs. 5-6].

No procedió de otra manera el autor de la primera teoría orgánica de la literatura que conocemos. La *Poética* de Aristóteles, como observó Brenes Mesén en *Las categorías literarias* (págs. 8-9), fue construida "en vista de las creaciones literarias entonces a su alcance. Es de justicia pensar que si literaturas distintas de la griega hubiesen entrado en el círculo de su observación, la generalización teórica habría sido diferente". Ya en este siglo, Boris Eijenbaum nos dirá: "toda teoría es una hipótesis de trabajo, sugerida por el interés en los hechos mismos"[7]; Krystyna Pomorska ha reiterado que "la teoría de la literatura es una generalización de la literatura, es decir, de la práctica literaria [...] un acercamiento teorético es básicamente una generalización del conjunto de problemas representados en una obra o en un grupo de obras literarias dadas"[8]; y más cercanamente aún, Robert Escarpit ha reparado en que

no es cierto que los criterios de especificidad que hemos retenido sean mundiales o universales. Hay tiempos o regiones a los cuales nuestra fenomenología de la literatura no es aplicable, aunque no fuera más que porque la relación significante-significado no es la misma [...] o porque el equivalente de lo que llamamos literatura ha sido algunas veces concebido como ética antes de serlo como estética[9].

De Aristóteles a nuestros días, abundan los ejemplos concretos de esta verdad: bastaría con recordar, en este siglo, los

[7] BORIS EIJENBAUM: "La vida socioliteraria" (1929), *Problemas de Literatura, Revista Latinoamericana de Teoría y Crítica Literaria,* Valparaíso, núm. 1, mayo de 1972, pág. 27.

[8] KRYSTYNA POMORSKA: *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance,* La Haya, 1968, pág. 11.

[9] ROBERT ESCARPIT: "La littérature et le social", *La littérature el le social. Elements pour une sociologie de la littérature* (editado por Roberto Escarpit), París, 1970, pág. 15.

casos de los formalistas rusos, los estructuralistas checoeslovacos, los estilísticos españoles, los "nuevos críticos" norteamericanos, Barthes y sus secuaces, en un orden; Lukács, Caudwell y Brecht, en otro, para verificar, dentro del mundo euronorteamericano, cómo sus conceptos teóricos (y sus correspondientes críticas) han nacido del afrontamiento de una específica praxis literaria. Si es cierto que muchos de esos conceptos tienen una validez que va más allá de esa praxis, también es cierto que hay para tal aplicabilidad límites, los cuales, como dice la Pomorska (pág. 13), "son directamente proporcionales al trasfondo del que [los conceptos] surgen".

Las teorías de la literatura hispanoamericana, pues, no podrían forjarse trasladándole e imponiéndole en bloque criterios que fueron forjados en relación con otras literaturas, las literaturas metropolitanas. Tales criterios, como sabemos, han sido propuestos — e introyectados por nosotros — como de validez universal. Pero también sabemos que ello, en conjunto, es falso, y no representa sino otra manifestación del colonialismo cultural que hemos sufrido, y no hemos dejado enteramente de sufrir, como secuela del colonialismo político y económico. Frente a esa seudouniversalidad, tenemos que proclamar la simple y necesaria verdad de que *una teoría de la literatura es la teoría de una literatura.*

El primer problema que confrontamos al abordar esta cuestión es si existe, como una realidad distinta, la literatura hispanoamericana. Cuestión que sabemos que, sobre sus literaturas respectivas, ni siquiera se plantean los metropolitanos, y en cambio se la hacen normalmente los coloniales, y sobre todo ciertos coloniales. Tal pregunta nos arrastra, de inmediato, fuera de la literatura. Pues el término "hispanoamericano", que acabo de emplear, no es una categoría literaria (como tampoco lo son los términos "español", "francés" o "alemán"). "Hispanoamericano" es un término histórico. Emplearlo supone pasar de inmediato de lo estrictamente literario a lo abiertamente histórico. Como acertadamente señaló Mariátegui, "el 'nacionalismo' en la historiografía literaria es [...] un fenómeno de la más pura raigambre política, extraño a la concepción estética

del arte"[10]. La existencia de la literatura hispanoamericana depende, en primer lugar, de la existencia misma —y nada literaria— de Hispanoamérica como realidad histórica suficiente. Mientras ella no era sino colonia española, no había verdadera literatura hispanoamericana, sino literatura de españoles en América, literatura provincial: en el mejor de los casos, con los rasgos locales que ello supone, algunos de los cuales encontrarían desarrollo posterior. A tal literatura claro que, subsidiariamente, le era aplicable la teoría que con pleno derecho correspondía a la literatura metropolitana.

La independencia de Hispanoamérica es, pues, la condición *sine qua non* para la existencia de nuestra literatura, de nuestra cultura. Pero, debido sobre todo a lo artificial de esa independencia —que no hizo sino facilitar nuevas dependencias—, aquella condición resultó *necesaria pero no suficiente:* "Nuestra literatura", dijo también Mariátegui, "no cesa de ser española en la fecha de la fundación de la república [...] si no española, hay que llamarla por luengos años literatura colonial" (pág. 219). Todavía en 1881 pudo escribir José Martí esta observación que no me canso de citar: "No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica" [11]. No es que para esa fecha no hubiera unas cuantas *obras* literarias de interés, sino que no había aún una *literatura* hispanoamericana, un sistema, una serie coherente, porque no había aún Hispanoamérica como mundo autónomo. El proyecto burgués con que nuestras repúblicas surgen a la luz se había revelado irrealizable: nuestros países abandonaron —en el orden político, económico, al cabo también cultural— el maltrecho tutelaje español de cuyo seno habían nacido, para caer bajo otros tutelajes más voraces —como el inglés primero y el norteamericano después—. Al hacer su primera gran crisis ese proyecto burgués, a

---

[10] JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), La Habana, 1963, pág. 214.

[11] JOSÉ MARTÍ: *Ensayos sobre arte y literatura,* selección y prólogo de ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR, La Habana, 1972, págs. 50-51.

finales del siglo xIx, sólo un hombre pareció entender plenamente el drama hispanoamericano: José Martí (compárense sus planteos con las patéticas "Palabras liminares" que un año después de la muerte del cubano el joven Darío pone a sus *Prosas profanas).* He insistido en otras ocasiones[12] en este hecho, y no puedo aquí sino apuntar que toda consideración sobre nuestra historia, sobre nuestra cultura, sobre nuestra literatura — y sobre la teoría de nuestra actual literatura — deberá partir de su obra esencial. Sólo ella nos permite entender cabalmente, por ejemplo, las características del primer momento en que nuestra literatura adquiere una coherencia ya no dependiente del mundo español, sobre el cual, por el contrario, va a ejercer influencia, mientras ella misma se remite a una pluralidad de fuentes en busca de su definición. Mariátegui había apuntado:

> Una teoría moderna — literaria, no sociológica — sobre el proceso normal de la literatura de un pueblo, distingue en él tres períodos: un período colonial, un período cosmopolita, un período nacional. Durante el primer período, un pueblo, literalmente, no es sino una colonia, una dependencia de otro. Durante el segundo período, asimila simultáneamente elementos de diversas literaturas extranjeras. En el tercero, alcanzan una expresión bien modulada su propia personalidad y su propio sentimiento. No prevé más esta teoría de la literatura. Pero no nos hace falta, por el momento, un sistema más amplio (pág. 219).

El peruano, ciñéndose a la literatura de su país, estimaba que con la vanguardia esa literatura estaba entrando en su período de "cosmopolitismo". En la medida en que consideremos válida esa teoría suya, vista desde nuestros días y a escala continental, más bien sería ya nuestro modernismo — tan complejo que todavía sigue siendo objeto de encendidas polémicas —[13] el que inicia ese período de "cosmopolitismo". Tal período, por otra parte, no sería sino la contrapartida literaria del ingreso

---

[12] ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: *Ensayo de otro mundo,* La Habana, 1967; *Introducción a José Martí,* La Habana, 1978; *Calibán y otros ensayos,* La Habana, 1979.

[13] Un resumen de esas polémicas se encontrará en ANTONIO MELIS: "Bilancio degli studi sul modernismo ispanoamericano", *Lavori della Sezione Florentina del Grupo Ispanístico C. N. R.,* serie II, Florencia, c. 1969.

de la América Latina en el mundo moderno, esa "última etapa del capitalismo" que daría en tierras latinoamericanas —en Cuba— sus primeros pasos. Después de la magnífica anticipación de Martí, algunas voces —Rodó, cierto Darío—, de manera un tanto ingenua, condenan esos pasos y buscan insertarnos en una tradición latina como modo de salvaguardar nuestra realidad. Para muchos, ese período se prolongará en la vanguardia. Pero otros —como el propio Mariátegui y en el orden literario figuras como Vallejo, Neruda, Guillén, Carpentier— anunciarán ya el período "nacional": pienso, por supuesto, en la *nación latinoamericana,* que no podrá realizarse como proyecto burgués: nuestra América, dijo también Mariátegui, "no encontrará su unidad en el orden burgués. Este orden nos divide, forzosamente, en pequeños nacionalismos. A Norteamérica sajona le toca coronar y cerrar la civilización capitalista. El porvenir de la América Latina es socialista" (pág. xii). Y ese período encontrará una primera realización concreta con el triunfo de la revolución socialista en Cuba, la cual tendría tanta repercusión en todo el Continente, y echaría su literatura a la contemplación del mundo, según todos sabemos y como lo atestigua, entre tantas cosas, esta misma reunión.

Uno de los más profundos conocedores de nuestras letras, el dominicano Pedro Henríquez Ureña, anunció en 1926, con un aliento que no era frecuente en su prosa serena:

> Trocaremos en arca de tesoros la modesta caja donde ahora guardamos nuestras escasas joyas, y no tendremos por qué temer el sello del idioma, porque para entonces habrá pasado a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo de habla española [14].

Cuarenta y seis años y una revolución socialista después, en 1972, escribiría el también sereno Mario Benedetti de la literatura latinoamericana que "a su excelente nivel no llega hoy, ni por asomo, ninguna de las literaturas nacionales europeas.

[14] PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: "El descontento y la promesa" (1926), *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), ahora en *Obra crítica,* México, 1960, pág. 253.

(Tal vez la única excepción sea la alemana.)" [15] Benedetti toma en cuenta, para fundamentar tan desafiante declaración, no sólo la nueva novela hispanoamericana, que ha conocido vasta difusión, sino también una poesía que ya tuvo realizaciones de primer orden en la vanguardia y aun en el modernismo, y, en general, una literatura y un pensamiento que arrancan de José Martí.

Parece evidente que a estas alturas ya no es posible suscribir la frase citada de Mariátegui: "no prevé más esta teoría de la literatura. Pero no nos hace falta, por el momento, un sistema más amplio". Ahora sí nos hace falta un sistema más amplio. Su ausencia es deplorada por los jóvenes críticos más rigurosos de la actual literatura latinoamericana, como el colombiano Carlos Rincón y el chileno Nelson Osorio, ambos de orientación marxista, aunque tan diversos en sus respectivos planteos[16]. Que nuestra crítica ande a la zaga de nuestra literatura es bien explicable. Sin necesidad de compartir todas las sombrías observaciones de George Steiner al respecto, es obvio que "el crítico vive de segunda mano. Escribe *sobre.* El poema, la novela o la obra teatral deben serle dados" [17]. Pero ahora que en Hispanoamérica (la cual está entrando en su madurez) ese poema, esa novela le han sido dados con calidad y originalidad, es impostergable que la labor del crítico sea cumplida a plenitud. Para ello requiere contar con un señalamiento adecuado de "los principios [...] categorías, etcétera" de la actual literatura hispanoamericana: es decir, con su correspondiente teoría literaria: a ella toca señalar el deslinde de *nuestra* literatura, sus rasgos distintivos, sus géneros fundamentales, los períodos de

---

[15] MARIO BENEDETTI: *LOS poetas comunicantes,* Montevideo, 1972, pág. 9.

[16] Cf.: CARLOS RINCÓN: *op. cit.,* en nota 3; y NELSON OSORIO: "Problemas del lenguaje y la realidad en la nueva narrativa hispanoamericana" *Problemas de Literatura,* cit. en nota 7. Considero que la tarea teórica y crítica de que estamos requeridos sólo puede realizarse cabalmente a la luz del marxismo, pero ello no implica postular una panglosiana solución al problema. Bastaría con recordar las cuestiones polémicas suscitadas, por ejemplo, por ANDRÉ GISSELBRECHT en "Marxisme et théorie de la littérature", *Littérature et ideologies,* número especial, 39 bis, de *La Nouvelle Critique, ca.* 1970.

[17] GEORGE STEINER: "Humane Literacy", *Language and Silence, Essays 1958-1966,* Londres, 1967, pág. 21.

su historia, las urgencias de su crítica, etcétera. Proponerle mansamente a nuestra literatura una teoría *otra* —como se ha intentado—, es reiterar la actitud colonial, aunque tampoco sea cuestión de partir absurdamente de cero e ignorar los vínculos que conservamos con la llamada tradición occidental, que es *también* nuestra tradición, pero en relación con la cual debemos señalar nuestras diferencias específicas. Trabajar por traer a la luz nuestra propia teoría literaria, para la que ya hay aportes nada desdeñables, es tarea imprescindible (y colectiva) que nos espera.

ALGUNOS PROBLEMAS TEÓRICOS DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA*

A la memoria
de Pedro Henríquez Ureña
y Alfonso Reyes

Un reclamo

En los últimos años, a medida que la literatura hispanoamericana encontraba acogida y reconocimiento internacionales, se ha hecho cada vez más evidente la incongruencia de seguir abordándola con un aparato conceptual forjado a partir de otras literaturas. Mientras a un complejo proceso de liberación — cuyo punto más alto es por ahora la Revolución Cubana — lo acompaña una compleja literatura que en sus mejores creaciones tiende a expresar nuestros problemas y afirmar nuestros valores propios, sin dejar de asimilar críticamente variadas herencias, y contribuye así, de alguna manera, a nuestra descolonización, en cambio, esa misma literatura está todavía considerablemente requerida de ser estudiada con visión descolonizada; o incluso se la propone como algo distinto de lo que en realidad es —de nuevo como una mera proyección metropolitana—: con frecuencia, mediante una arbitraria jerarquización que empuja a primer plano sus búsquedas formales, y oscurece sus verdaderas funciones: todo ello con motivaciones y consecuencias ideológicas diversas y a ratos diversionistas.

---

* Publicado simultáneamente en *Casa de las Américas,* núm. 89, marzo-abril de 1975, y en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* 1er. semestre de 1975.

El investigador alemán Kurt Schnelle[1], al abordar este problema, ha escrito:

Las naciones latinoamericanas pueden enorgullecerse hoy en día dé una serie de obras maestras, las cuales plantean con absoluto derecho su pretensión de ser valoradas dentro de la literatura mundial [...] Pero el eurocentrismo hizo lo suyo para acelerar el alejamiento de la historia y la aproximación del juego con temas y tradiciones literarias. Conceptos literarios tradicionales arrastrados como maligna enfermedad desde Goethe y otros poetas "clásicos" alemanes, se han mantenido hasta hoy tenazmente. Y con ellos también los juicios críticos de la novela clásica burguesa para aplicarlos a los nuevos fenómenos literarios, con todo lo qué esto implica de error, como se puede ver en el caso de Lukacs. Es decir, supone una afectividad [¿afinidad?] electiva entre la burguesía y el proletariado, y en esta forma menoscaba y falsea toda la literatura proletaria, de Mayakovski a Brecht (pág. 162).

Y después de mencionar "la opinión más o menos ridicula de que la metodología materialista dialéctica estaría superada y sólo con una visión estructural se llegaría a una aclaración científica del fenómeno literario", concluye Schnelle:

La ciencia literaria latinoamericana, que hubiera debido darnos, al resto del mundo, un conocimiento de los nuevos fenómenos literarios del continente, se halló inhibida en la presentación de los nuevos productos literarios debido al hecho de que en Europa había "clásicos" con los cuales no se podían comparar a primera vista las grandes muestras de la novela latinoamericana (pág. 163).

Por su parte, el escritor uruguayo Mario Benedetti[2] es aún más drástico al preguntarse:

¿debe la literatura latinoamericana, en su momento de mayor eclosión, someterse mansamente a los cánones de una literatura de formidable

---

[1] KURT SCHNELLE: "Acerca del problema de la novela latinoamericana", VARIOS: *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica. Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Toronto, Toronto, Canadá. 24-28 de agosto de 1969,* edición de KURT L. LEVY y KEITH ELLIS, Toronto, 1970.

[2] MARIO BENEDETTI: "La palabra, esa nueva cartuja", *Crítica cómplice,* La Habana, 1971. Estos conceptos (estas páginas) se hallan también en otros trabajos de Benedetti.

eclosión [la de la Europa occidental], pero que hoy pasa por un período de fatiga y de crisis? [...] ¿Debe considerarse la crítica estructuralista como el dictamen inapelable de *nuestras* letras? ¿O, por el contrario, junto a nuestros poetas y narradores, debemos crear también nuestro propio enfoque crítico, nuestros propios modos de investigación, nuestra valoración con signo particular, salidos de nuestras condiciones, de nuestras necesidades, de nuestro interés? (pág. 36).

No estoy proponiendo [dirá más adelante Benedetti] que para nuestras valoraciones prescindamos del juicio o del aporte europeos [...] en América Latina sabemos que nuestra comarca *no* es el mundo; por lo tanto sería estúpido y suicida negar cuanto hemos aprendido y cuanto podemos aprender aún de la cultura europea. Pero tal aprendizaje, por importante que sea, no debe sustituir nuestra ruta de convicciones, nuestra propia escala de valores, nuestro sentido de orientación. Estamos a la vanguardia en varios campos, pero en el campo de la valoración seguimos siendo apígonos de lo europeo (pág. 37).

Epígono: nacido después

Tales planteos responden a exigencias insoslayables de nuestro proceso histórico, y por ello no es extraño ver aparecer un reclamo similar, dentro de una discusión continental y aun mundial, en diferentes autores. Este reclamo está presente también en algunos trabajos míos[3] que aspiro a complementar con las actuales notas.

General, colonial, racista

Ya sabemos que a menudo los autores hispanoamericanos de trabajos teóricos, al absolutizar determinados modelos europeos, están convencidos de haber arribado a conclusiones "generales", que en algunos casos pretenden ejemplificar con obras literarias hispanoamericanas: lo que, lejos de sancionar el carácter "general" de su teoría, por lo común lo que hace es revelar su condición colonial. A algunas de aquellas obras

---

[3] Cf. por ejemplo, de ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR, además de otros trabajos recogidos en este mismo libro: *Ensayo de otro mundo,* La Habana, 1967 (2ª ed. ampliada, Santiago de Chile, 1969); "Diez años de revolución: el intelectual y la sociedad", en colaboración, *Casa de las Américas,* núm. 56, septiembre-octubre de 1969, y como libro en México, 1969; "Calibán", *Casa de las Américas,* núm. 68, septiembre-octubre de 1971, y por separado en numerosas ediciones.

que he mencionado anteriormente[4], podría añadirse otra, del argentino David Maldavsky[5], en la cual, aparte de especulaciones varias, se aplican eclécticamente ciertos criterios del estructuralismo francés y del sicoanálisis a escritores de nuestra comarca.

Se da el caso de autores que son conscientes de la arbitrariedad que supone aquel procedimiento. En su libro *La creación poética*[6], el chileno José Miguel Ibáñez se adelanta a explicar que "las observaciones de Goethe, Poe y Benn, y sobre todo las de Rilke, Valéry y Eliot han venido a suministrar el material para esta teoría del poema..." (pág. 11); y, si bien menciona "la 'americanización' de los ejemplos" en la versión definitiva de su libro, confiesa paladinamente que este "es todavía colonizador —pues realiza sobre la materia latinoamericana un tratamiento bien europeo—"; lo que para él, sin embargo,

> dicho sea sin ofender a nadie, se funda en la única posibilidad real de practicar, por ahora, un abordaje no impresionista de nuestros poetas [...]. Si la poesía latinoamericana actual presenta una materia bastante rica para fundar y ejemplificar una filosofía del poema, puede estar ya próxima la hora de la autoconciencia, cuando también esta filosofía pueda hacerse entre nosotros, sin el "incurable descastamiento histórico" americano que decía Vallejo, y en que este libro irremediablemente incurre (págs. 13-14).

Sí: irremediablemente incurre en ello este libro, cuyo autor, no obstante una sinceridad plausible, no sólo ignora que para entonces había llegado hacía ya tiempo esa "hora de la autoconciencia" latinoamericana, sino que, fiel a la frase delirantemente irracional de Rilke que pone al frente como exergo ("Las obras de arte son de una infinita soledad, y con nada

---

[4] Cf. en particular "Para una teoría de la literatura hispanoamericana", Se recoge en este libro.

[5] DAVID MALDASVKI: *Teoría literaria general,* Buenos Aires, 1974.

[6] JOSÉ MIGUEL IBÁÑEZ: *La creación poética,* Santiago de Chile, 1969.

se pueden alcanzar menos que con la crítica"), realiza una tarea cuando menos inútil: especialmente para nosotros.

Pero si en obras así los propios autores, conscientes de las carencias de sus trabajos, o al menos de lo que ellos no se proponen, hablan autocríticamente de su carácter "colonizador", o de su pretensión de validez "general" (término que ya hemos visto que con frecuencia no es más que otro sinónimo, meliorativo, de "colonial"), algunas obras que, por el contrario, aspiran a una absoluta fidelidad a las peculiaridades de nuestra literatura, de nuestro mundo, nos deparan otras ineptitudes. Acaso la mayor de ellas —y, en todo caso, la arquetípica— es cierta vocación ontologizante, de la cual nos ofrece no pocas muestras el germano-argentino Rudolf Grossmann en su libro *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*[7]. No pretendo comentar aquí este libro de más de setecientas cincuenta páginas, que no carece de contribuciones útiles ni de errores de muy diverso tipo. Pero no puedo dejar de señalar a dónde puede conducir la creencia en una fijeza espiritual atribuida a una no menos fija "raza". Al hablar de "los elementos étnicos de la síntesis latinoamericana", este autor es capaz de escribir impávido que

> la introducción de negros no significa sólo una mano de obra barata y de confianza en los tórridos llanos tropicales, en reemplazo del poco resistente aborigen, sino un nuevo plano emocional: candidez y servilismo, extrema movilidad por falta de autocontrol y de equilibrio en la vida afectiva; en contraste con el indio, prototipo de inmutabilidad monumental (pág. 46).

Disparate que vemos ampliado más tarde, cuando leemos que en los dominios del negro "se imponen":

> — sensualidad, más fuerte aún que en el mestizo o criollo, nacida de una falta de autodominio en la vida afectiva y apoyada por una fantasía exuberante, complacencia en el bienestar corporal y la elocuente expresión verbal del mismo;

[7] RUDOLFF GROSSMANN: *Historia y problemas de la literatura latinoamericana* (1969), traducción del alemán por Juan C. Probst, Madrid, 1972.

— falta de sentimientos políticos y económicos ordenados, por tanto discordias y a veces rebeldía desatinada: la tiranía y la crueldad se hallan junto a una blandura anímica que puede llegar al servilismo;

— exagerado afán de notoriedad — que tiende, sobre todo, a los atributos de dignidad exterior— e inclinación a la fanfarronería;

— un concepto de la vida, en el fondo religioso, que se pone de manifiesto en el simbolismo primitivamente sensorial de expresiones fetichistas paleorreligiosas o en una especie de cristianismo primitivo, que caracteriza también los *spirituals* de los negros norteamericanos;

— tendencia más fuerte que en el criollo a apropiarse del acervo cultural europeo. Pero mientras que el criollo lo asimila, cuando lo acepta, el negro suele conformarse con la adaptación ingenua de formas puramente externas, lo que produce fácilmente un efecto caricaturesco (pág. 63).

No debe extrañar, después de lo anterior, que el autor considere que "lo realmente 'evolucionista', lo propulsor en la síntesis literaria latinoamericana" puede señalarse en "el elemento humano moderno del Occidente europeo y de Norteamérica" (pág. 46).

A estas aberraciones racistas, Grossmann acompaña otras aberraciones históricas, como postular que "se descubre en la impasibilidad del indio frente a las vicisitudes de la vida y en su menoscabo de lo material, el eficaz antídoto contra el desasosiego y la codicia. Desde este punto de vista, el indio se convierte, lentamente, en el antípoda socialista del capitalismo y el representante de un nuevo orden social más justo" (pág. 62), etcétera.

Por cosas así, si bien Grossmann tiene razón al rechazar "la interpretación llamada inmanente" (pág. 28) en la investigación de nuestra literatura, y es capaz, aquí o allá, de hacer observaciones válidas, el basamento mismo de su enfoque está irremisiblemente dañado por una equivocada concepción de la historia que se pone brutalmente de manifiesto en su asombroso racismo: el cual no sería menos rechazable, por supuesto, si en vez de las peculiaridades que otorga a una u otra "raza", propusiera otra distribución diferente. Lo esencial es que

Grossmann ve a las "razas" al margen de la historia, sustituye a esta última con supuestos caracteres de raíz biológica que hubieran aprobado Gobineau o Hitler, pero que se sabe que no son más que inepcias; y cuando se vuelve a la historia, esta se le presenta como una especie de pintoresca panoplia donde el investigador, a la manera de un escritor de ficción, puede escoger y mezclar épocas a voluntad. Tales puerilidades difícilmente ayudan a elaborar los conceptos propios de nuestra literatura, de nuestro mundo.

Comprensión de nuestro mundo

Pues la condición primera para esa elaboración, como no se cansó de decir el peruano Mariátegui[8], hay que buscarla fuera de la literatura misma: esa condición es la comprensión de nuestro mundo, lo que a su vez requiere una comprensión cabal del mundo todo, del que somos parte. Y ello sólo puede obtenerse con el instrumental científico idóneo, el materialismo dialéctico e histórico: el cual, no es ocioso repetirlo, implica lo opuesto a una serie de fórmulas, a una budinera para aplicarla indistintamente a cualquier realidad[9]. Por el contrario, como

---

[8] Cf. por ejemplo: JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI: "El proceso de la literatura", *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), La Habana, 1963, págs. 213-218.

[9] Los creadores del materialismo histórico advirtieron enérgicamente contra el error que implicaría prescindir de la aprehensión de las especificidades concretas. Un investigador soviético ha recordado hace poco: "cabe decir que Carlos Marx, Federico Engels y Vladimir Ilich Lenin se pronunciaron reiteradas veces contra las tentativas de desfigurar dogmáticamente algunos postulados del socialismo científico en lo referente a las leyes generales del desarrollo histórico. Por ejemplo, al crítico N. Mijailovsky, destacado ideólogo del populismo ruso, por su falsa interpretación de *El capital,* CARLOS MARX escribió en una carta a la redacción de la revista rusa *Otechestevenniye Zapiski:* "Él [Mijailovsky] necesariamente quiere convertir mi ensayo histórico del surgimiento del capitalismo en la Europa occidental en una teoría histórico-filosófica de un camino universal, que fatalmente están condenados a recorrer los pueblos, cualesquiera sean las condiciones en que se encuentren, y ello para llegar, en última instancia, a una formación económica que garantice —junto con un florecimiento grandioso de las fuerzas productivas del trabajo social— el desarrollo más pleno del hombre. Pero le pido mil

se ha dicho tantas veces — al parecer, nunca demasiado—, el marxismo no es un dogma, sino una guía para la acción: incluso para esa forma de la acción que es la elaboración teórica, la cual no está hecha de una vez para siempre, ya que el alma del marxismo, decía Lenin, es "el análisis concreto de la situación concreta".

En nuestro caso, no se trata, por tanto, ni de aplicarnos sin más criterios elaborados a partir de realidades ajenas (en el mejor de los casos, criterios nacidos del análisis de *otra* situación), ni de pretender cortarnos, a espaldas de la historia, de cualesquiera otras realidades, y abultar supuestos o incluso verdaderos rasgos propios, con la voluntad de proclamar una absurda diferencia segregacionista, sino de precisar nuestra "situación concreta".

Porque rechaza aquellas dos tentaciones, y porque parte de una visión justa de la historia, el crítico brasileño Antônio Cândido[10], tomando en cuenta el específico carácter colonial de nuestros orígenes, y la situación de "subdesarrollo" que es su secuela — y esos términos implican determinada *relación* — puede recordarnos nuestra característica de "continente intervenido" (pág. 340), nuestra "dependencia cultural" (pág. 342), y, en fin, que —querámoslo o no— "somos parte de una cultura más amplia", de la que participamos como "variedad cultural", y que "es una ilusión hablar de supresión de contactos e influencias" (pág. 347) [11]. Y más adelante:

---

perdones. Eso sería para mí demasiado halagüeño y, simultáneamente, demasiado oprobioso" (CARLOS MARX y FEDERICO ENGELS: *Obras*, 2ª ed., t. 19, pág. 120 [en ruso]). VLADIMIR ILICH LENIN señalaba más adelante que la peculiaridad de la situación histórica en vísperas de la Revolución de Octubre facilitó a Rusia, por ejemplo, "la posibilidad de pasar, de manera diferente que en todos los demás países del occidente de Europa, a crear las premisas fundamentales de la civilización". (V. I. LENIN: "Nuestra revolución", *Obras completas,* t. XXXIII, Buenos Aires, pág. 439). NODARI SIMONÍA: "Proceso histórico del 'despertar de Oriente'", *Ciencias Sociales,* 3 (9), 1972, pág. 207.

[10] ANTÔNIO CÂNDIDO: "Literatura y subdesarrollo", *América Latina en su literatura,* coordinación e introducción por CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, México, 1972.

[11] No creo, sin embargo, que acierte del todo Cândido al decir que "nuestras literaturas (como también las de Norteamérica) son, fundamental-

¿Habría paradoja en esto? En efecto, cuanto más se entera de la realidad trágica del subdesarrollo, más el hombre libre que piensa se deja penetrar por la inspiración revolucionaria, es decir, cree en la necesidad del rechazo del yugo económico del imperialismo, y de la modificación de las estructuras internas, que alimentan la situación del subdesarrollo. Sin embargo, mira con más objetividad el problema de las influencias, considerándolas como vinculación cultural y social. La paradoja es aparente y constituye más bien un síntoma de madurez, imposible en el mundo clausurado y oligárquico de los nacionalismos ideológicos. Tanto es así que el reconocimiento de la vinculación se asocia al comienzo de la capacidad de innovar en el nivel de la expresión, y al intento de luchar en el nivel del desarrollo económico y político (pág. 347).

Esto nos lleva, en primer lugar, a interrogarnos sobre esa "cultura más amplia", de la que somos "variedad cultural". "Cultura", ya lo sabemos, es un término harto polisémico, y no es esta la ocasión para abordar su rica diversidad[12]. Recordaré sólo que en. su sentido más general implica todo lo que el hombre añade a la naturaleza — incluyendo las modificaciones que ha hecho a la naturaleza misma—, y en otro sentido apunta al conjunto de particularidades propias de una determinada comunidad. Y no cabe duda de que, sin dejar de mostrar diferencias apreciables, que significan "variedades", aquel conjunto, o mejor ese sistema de sistemas sígnicos sociales que es una cultura[13], puede (y aun suele) abarcar con fre-

---

mente, ramas de las literaturas metropolitanas" (*op. cit.,* pág. 344), a no ser que se precise claramente esa siempre equívoca metáfora forestal: "rama". Que con aquellas literaturas, con sus grandes momentos creadores, conservamos vínculos poderosos es evidente: esos momentos son también *nuestra* tradición. Pero si durante siglos lo que dice Cândido fue cierto, no puede sostenerse, por ejemplo, que la *actual* literatura norteamericana sea una "rama" de la *actual* literatura inglesa; ni que la *actual* literatura hispanoamericana sea una "rama" de la *actual* literatura española. Entiendo las palabras del agudo Cándido como un desafío polémico a los secesionistas a ultranza.

[12] Cf. *Cultura, saciedad y desarrollo,* introducción y selección del estadounidense JOHN DUMOULIN, La Habana, 1973; y *Cultura, ideología y sociedad. Antología de estudios marxistas sobre la cultura,* selección, presentación y traducción del cubano DESIDERIO NAVARRO, La Habana, 1975: en ambos casos, *passim.*

[13] Conceptos más recientes de "cultura", abordada con óptica semiótica, se encuentran en el soviético YURI M. LOTMAN: "El problema de una tipología

cuencia áreas supranacionales. Tal es el caso de esa "cultura más amplia" a que se ha referido Cândido.

Pero, puede preguntarse un sobresaltado, ¿no se tratará de esa misma cultura europea cuya arrogante pretensión de universalidad hemos convenido en rechazar? Este es el momento de recordar que aceptar esa "Europa" como un bloque prácticamente homogéneo y ucrónico que hemos introyectado para postrarnos ante ella mansamente o para (pretender) impugnarla irritados, implica ya, sea cual fuere nuestra reacción, una actitud de colonizados. Así como es un fraude identificar (como tan frecuente es *allá)* a "América" con "los Estados Unidos", es otro fraude (esta vez, frecuente *aquí)* identificar a "Europa" con unos cuantos países de la Europa occidental, de gran desarrollo capitalista, olvidándonos de que la Europa verdadera no es sólo Londres y París: es también Sofía y Bratislava; para no decir nada de lo que representa la evidente diversidad interna de aquellos mismos países, donde han existido el nazismo y la Comuna, Rhodes y Marx. Un imprescindible ejercicio de nuestra madurez obliga a rechazar aquel simulacro de "Europa" que pretendió hacer pasar por universales determinados rasgos locales, y proclamar, en cambio, que la Europa real, la que no tiene comillas, incluyó ayer naciones de gran desarrollo capitalista y naciones atrasadas, países colonizadores e imperialistas y países colonizados, burguesías en ascenso y burguesías declinantes, movimientos reaccionarios y luchas obreras y campesinas, guerras de rapiña colonialista e imperialista y guerras de liberación nacional, fascismo italiano y revolución española; e incluye hoy mismo países capitalistas, desarrollados y subdesarrollados, y países con proyecciones socialistas. ¿Cómo podemos reclamar atención y respeto para nuestras especificidades, sobre la base de negar atención y respeto a las especificidades de otros? Pues bien: la "cultura más

de la cultura", y el italiano FERRUCCIO ROSSI-LANDI: "Programación social y comunicación", ambos en *Casa de las Américas,* núm. 71, marzo-abril de 1972. Una vivida idea de nuestra cultura y sus relaciones se encontrará en el cubano ALEJO CARPENTIER: "De lo real maravilloso americano", *Tientos y diferencias,* México, 1964, y ediciones posteriores.

amplia" a que se refiere Cândido *no* se identifica sin más con la de "Europa"; en todo caso, aceptaría que corresponde a aquellos países de Europa, de América, de Oceanía y de otros lugares a los cuales podría aplicarse la denominación que el sabio lituano-chileno Alejandro Lipschütz (a quien volveré a referirme más tarde), tan inequívocamente anticolonialista y tan consecuente defensor de las comunidades indígenas de nuestro continente, ha usado alguna vez: europoides[14].

Lo anterior significa que, sin renunciar a heredar críticamente lo que haya de positivo en ella, *de ninguna manera* identificaría esa "cultura" con la que, en un sentido restringido, colonizador, reaccionario, algunos toman por "cultura occidental", haciendo de paso curiosas martingalas cardinales. Es algo mucho más vasto, geográfica e históricamente hablando, e implica un mundo amplio, rico y dinámico en cuyo seno hay cuantiosas afinidades ("simpatías" diría Reyes) y diferencias. Estas últimas son obvias: baste recordar la pluralidad lingüística, para sólo señalar la que acaso sea la más evidente. Pero en relación con las primeras, es aleccionador leer la siguiente caracterización que hizo de su literatura el húngaro Miklos Szabolsci, en una reunión que tuvo lugar en Francia, en 1969[15]:

El problema del estallido de la caparazón lingüística no se plantea entre nosotros, porque la lengua misma, sobre todo la hablada, se halla en constante transformación [...] ese discurso lógico que los oprime a ustedes [los franceses], está aún por crear [...] Segunda observación preliminar, sin duda más importante: no con referencia al romanticismo del siglo pasado, sino fundándome en ciertas investigaciones sociológicas, creo que la literatura, en el conjunto del modelo de la cultura, en el conjunto de la conciencia de los hombres, tiene en Hungría más lugar

[14] Cf. ALEJANDRO LIPSCHÜTZ: *Perfil de Indoamérica de nuestro tiempo. Antología 1937-1962* (1968), La Habana, 1972, pág. 92. En este libro capital, LIPSCHÜTZ combate el "desprecio para los hechos culturales ajenos" que "es el firme fundamento sobre el cual descansa la política cultural del europeo en Asia, África, Australia e incluso América Latina" (pág. 93). Para saber lo que LIPSCHÜTZ considera como "cultura", cf. pág. 40.

[15] MIKLOS SZABOLSCI: "L'enseignement de la littérature en Hongrie", VARIOS: *L'enseignement de la littérature,* [...] bajo la dirección de SERGE DOUBROVSKY y de TZVETAN TODOROV, París, 1971.

que en Francia. Durante mucho tiempo no hemos tenido grandes filósofos. En el siglo xvIII y en el xIx, las grandes ideas no se expresaban entre nosotros en obras teóricas (no teníamos ni Voltaire ni Marx ni Freud), sino en obras de poetas, sobre todo líricos. Así, no sólo el modelo de la cultura es más literario, sino que la poesía ocupa un lugar privilegiado. Aún hoy, incluso en sus formas más herméticas, ella es bastante leída por las gentes de la calle. Por otra parte, ésta no es una situación exclusiva de Hungría: se la encuentra en España, en Latinoamérica y también en algunos otros países del Este, incluida Rusia. Es decir, que no se puede tomar el modelo de la literatura francesa como un modelo inmutable. Por otra parte, el papel de ciertas corrientes, de ciertas escuelas literarias es un poco diferente, en un país como el nuestro, de lo que es, por ejemplo, en Francia o Alemania. El simbolismo francés tuvo una inmensa resonancia en Rumania, se convirtió en una escuela de grandes poetas, pero al precio de una transformación, de una adaptación, de una folclorización. A partir de 1930, el surrealismo desempeñó en Checoeslovaquia un papel importante, mezclado sin embargo a otra tradición y en una síntesis bastante alejada del modelo francés. También los problemas relativos al juego de las formas, del contenido, de la función y del valor, han cambiado de aspecto y de función. Puesto que se ha evocado aquí el papel de la sociografía literaria, esa literatura entre la literatura y el documento, debo indicar finalmente que ella es entre nosotros infinitivamente mayor que en otros países (págs. 612-613).

Szabolsci demuestra aquí ser consciente de las similitudes entre literaturas con un grado notable de convergencias, a despecho de las diferencias que provocan orígenes e idiomas distintos, y una ausencia de contactos que en muchos casos ha sido enorme. Esas similitudes no son azarosas: las ha provocado el surgimiento de los países respectivos, como naciones modernas, en la periferia de los países de gran desarrollo capitalista, con los cuales han mantenido relaciones que, unidas a sus propios elementos autóctonos[16], contribuyeron decisivamente a su perfil actual.

Ya hace diez años, al estudiar a Martí y destacar las semejanzas económicas y políticas impuestas a los países coloniales

---

[16] En nuestro caso, las poderosas *transculturaciones* que han estudiado, por ejemplo, el creador del término, el cubano Fernando Ortiz (en lo que toca a nuestras herencias africanas), y LIPSCHÜTZ (con referencia a nuestras herencias amerindias).

y semicoloniales de Asia, África y la América Latina que denominarían, harto equívocamente, "tercer mundo", llamé la atención sobre cómo, sin embargo,

> la América Latina se halla en una situación particular. Mientras el "occidental" es un mero intruso en la mayor parte de las colonias que ha asolado, en el Nuevo Mundo es, además, uno de los componentes, y no el menos importante, que dará lugar al mestizo (no sólo el mestizo racial, por supuesto). Si la "tradición occidental" no es *toda* la tradición de éste, es *también* su tradición. Hay pues un contrapunto más delicado en el caso de los pensadores latinoamericanos, al compararlos con los de otras zonas coloniales[17].

Lo que entonces no veía con suficiente claridad, es que aquella "situación particular" no lo era tanto. Un mayor conocimiento directo de países de la otra Europa, de nuestra América y de Asia, y un estudio más detenido de ciertos hechos y autores, me han mostrado, por ejemplo, la cercanía de no pocos de los caracteres y problemas propios de la América Latina con los de los países de la Europa periférica: en muchos de los cuales, por añadidura, iban a desarrollarse, como en mi propio país, procesos de horizontes socialistas.

Por otra parte, las similitudes estructurales entre los países latinoamericanos y los de la otra Europa ya habían sido observadas por Lenin en los apuntes que tomara mientras preparaba *El imperialismo, fase superior del capitalismo*[18]. Tales apuntes, de indudable interés no obstante su parquedad, apenas han sido objeto, que yo sepa, de la atención y el desarrollo merecidos. Las similitudes, sin embargo, llevarán sin duda a estudios ulte-

---

[17] ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: "Martí en su (tercer) mundo", *Cuba Socialista,* núm. 41, enero, 1965, pág. 55, publicado después en varias ocasiones. Cf. un complemento en "Notas sobre Martí, Lenin y la revolución anticolonial", *Casa de las Américas,* núm. 59, marzo-abril de 1970, donde ya se esboza un paralelo entre nuestros países y algunos de los de la Europa periférica. Este último trabajo, así como nuevas versiones del anterior, y otros se recogieron luego en *Introducción a José Martí,* La Habana, 1978.

[18] VLADIMIR ILICH LENIN: "Cuadernos sobre el imperialismo", *Obras Completas,* t. XXXIX, vol. II, La Habana, 1963, págs. 746-749.

riores[19]. Podría decirse que el lenguaje de estos años recientes ya se ha hecho cargo de tales similitudes: al hablarse, en metáfora reveladora, de la "balcanización" de nuestra América, ¿no se establece un paralelo entre dos zonas del planeta que requiere ser profundizado? Entre los pocos materiales de este tipo que conozco, merecen destacarse los que debemos al siempre sagaz Lipschütz, quien hizo ver la cercanía entre la problemática del viejo imperio ruso y la de la América Latina de este siglo[20].

Semejanzas entre las problemáticas socioeconómicas como las que señalaron Lenin y Lipschütz, por una parte; y cercanías culturales como las que corresponden a variedades que se remiten, enriqueciéndola, a una cultura más vasta, por otra: no pueden darse coyunturas más apropiadas para que se propugne un desarrollo de los estudios de literatura comparada entre nuestras literaturas respectivas, los cuales revelarán de seguro, como lo prueban las líneas de Szabolsci, aspectos peculiares de las mismas. Por supuesto, ello requiere rechazar la curiosa limitación que impone el alemán Ulrich Weisstein a estos estudios al afirmar que "la noción de influencia debe ser con-

[19] Ello requerirá, por ejemplo, un abordaje de las regiones estadiales como el planteado por el historiador soviético ALEXANDER CHISTOZVONOV en "Estudió de las revoluciones burguesas europeas de los siglos XVI-XVII por estadios y regiones", *Ciencias Sociales,* 4 (14), 1973. Allí se considera "el tipo estadial regional de desarrollo del capitalismo en los países de Europa Central y Oriental", en cuyas revoluciones "surgían también las tareas de liberación nacional y las políticas". Y más adelante: "Nexos más complicados, mediatizados (y por ahora poco estudiados) son típicos para el 'ciclo ibérico' de revoluciones del siglo xIx y las guerras-revoluciones liberadoras en los países latinoamericanos. Creemos posible relacionar las últimas con el tipo del período manufacturero [...]" (págs. 112-113).

[20] Cf. ALEJANDRO LIPSCHÜTZ: *Marx y Lenin en la América Latina y los problemas indigenistas,* La Habana, 1974, especialmente "Lenin y nuestros problemas latinoamericanos". Ya a principios del siglo xIx Alejandro de Humboldt había señalado, de pasada, que el "estado político y moral del imperio ruso" tenía "muchos puntos notables de semejanza con la Nueva España". ALEJANDRO DE HUMBOLDT: *Ensayo político sobre el reino de la nueva España,* t. II, México, 1941, pág. 25.

siderada como el concepto clave de la literatura comparada"[21]. Tomado al pie de la letra, tal criterio, en la medida en que mire a nuestras literaturas, sería propio de una concepción colonizadora de los estudios de literatura comparada, y explicaría la existencia de esos pleonasmos regocijantes que son trabajos como "Alejandro Dumas en La Habana" o "Shakespeare en Tegucigalpa". No: los conceptos claves de tales estudios (sin prescindirse por supuesto del de influencia, pero jerarquizándolo de modo distinto) serían más bien los que atiendan a la estructura y la función de las obras literarias estudiadas, aun cuando no pueda hablarse de influencias entre ellas[22]. Por desgracia, no creo que tales estudios sean aún muy abundantes. Véase, sin embargo, lo que pueden reportarnos, en una comparación como la que realiza la investigadora soviética Vera Kuteischikova entre la narrativa soviética y la mexicana de los primeros años de sus respectivas revoluciones de este siglo[23]; o en la reseña en que el investigador rumano Adrian Marino

---

[21] Cf. de ULRICH WEISSTEIN: *Comparative Literature and Literary Theory. Survey and Introduction* (1968), traducido del alemán por William Riggan en colaboración con el autor, Bloomington y Londres, 1973, pág. 29. Criterios más amplios se encontrarán, por ejemplo, en *La littérature comparée en Europe orientale. Conférence de Budapest 26-29 octobre, 1962,* Budapest, 1963, compilado por el húngaro I SÖTER y otros; *y en La literatura comparada* (1967), de los franceses CLAUDE PICHOIS y ANDRÉ M. ROUSSEAU, traducción del francés por G. COLÓN, Madrid, 1969. Y por supuesto en obras del agudo y erudito francés ÉTIEMBLE: por ejemplo *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée,* París, 1963; *Éssais de littérature (vraiement) générale,* París, 1974; o "Literatura comparada", VARIOS: *Métodos de estudio de la obra literaria,* coordinación de José MARÍA DÌEZ BORQUE, Madrid, 1985. Y en el notable libro del hispano-norteamericano CLAUDIO GUILLEN *Lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada,* Barcelona, 1985, que tiene el interés adicional de ser el primero de esta envergadura escrito en español y desde él, también con amplio conocimiento de lo producido en otros idiomas.

[22] Un buen ejemplo de estudio de *funciones de influencias* es el del brasileño ROBERTO SCHWARTZ "Dependencia nacional. Desplazamiento de ideologías. Sobre la literatura brasileña en el siglo xIx", *Casa de las Américas,* núm. 81, noviembre-diciembre de 1973, *passim.*

[23] VERA KUTEISCHIKOVA: "La novela de la Revolución Mexicana y la primera narrativa soviética", *Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana,* compilación y prólogo del cubano ROGELIO RODRÍGUEZ CORONEL, La Habana, 1975.

señala las similitudes entre la crítica de Martí y las de críticos rumanos de su época:

> En efecto [dice Marino], se puede constatar entre las concepciones críticas del gran poeta, crítico y revolucionario cubano José Martí, de fines del siglo xIx, y algunos problemas esenciales de la crítica rumana (que comienzan a diseñarse hacia la misma época), tomas de posición, dilemas y soluciones convergentes, paralelos e incluso rigurosamente idénticos. Se halla la explicación de ello tanto en la orientación general de la crítica europea, francesa en particular, que ejerció gran influencia a finales del pasado siglo, como en la reacción natural de espíritus profundamente preocupados por la creación y la consolidación de una crítica que fuera al mismo tiempo moderna y nacional. Una crítica que fuera la obra de una personalidad refractaria a toda forma de "colonización" espiritual o de colonialismo puro y simple (tal el caso, bien conocido, de José Martí) [24].

Pero al desarrollo de estos estudios de literatura comparada no los estorba sólo el criterio colonizador que he mencionado antes, sino también, entre escritores e investigadores de estos propios países de surgimiento periférico, lo que podría llamarse su patético bovarismo, el cual lleva tanto a algunos latinoamericanos como a algunos de esos otros europeos a soñarse metropolitanos desterrados. Para ellos, una obra producida en su órbita inmediata (¿y qué decir de la producida en la periferia trasatlántica?) sólo merece su interés si previamente ha conocido la sanción metropolitana: y esa sanción les da además los ojos para verla. Ellos son los verdaderos periféricos, los colonizados sin remedio, que parecen ignorar que, con la aparición del socialismo, los países capitalistas son los que, cada vez más, van quedando situados al margen de lo que ha de ser la línea central de la historia.

Deslindes

Al ir a abordar cuestiones específicamente literarias, el problema inicial, básico, es el de dilucidar lo que es y lo que

[24] ADRIÁN MARINO: "Sur la critique de Martí", *Cahiers Roumains d'Études Littéraires,* 1/1974, pág. 143.

no es literatura: esa tarea era considerada los "prolegómenos a la teoría literaria" por el mexicano Alfonso Reyes, en el que sigue siendo el libro hispanoamericano clásico sobre esta cuestión: *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria,* México, 1944[25]. Con extremada agudeza y complicado aparato[26], Reyes se propone allí establecer los límites entre la literatura y otras producciones humanas: la historia, la ciencia de lo real, la matemática, la teología. Pero entiende que antes de acometer sus arduos trazados de linderos, hay que hacer un trazado previo:

antes de confrontar la literatura con la no literatura, tenemos que emprender una decantación previa que separe el líquido del depósito. Nuestro objeto será reconocer el líquido como tal líquido y el depósito como tal depósito, pero en manera alguna negar el derecho, y menos la existencia de las distintas mezclas. Para distinguir rectamente, en la literatura, la agencia pura o sustantiva de la adjetiva o ancilar, estudiaremos la función ancilar (pág. 29).

Poco antes, nos ha dicho:

Sin cierta índole de asuntos no hay literatura en pureza, sino literatura aplicada a asuntos ajenos, literatura como servicio o ancilar. En el primer caso —drama, novela o poema— la expresión agota en sí misma su objeto. En el segundo — historia con aderezo retórico, ciencia en forma amena, filosofía en bombonera, sermón u homilía religiosa— la

[25] ALFONSO REYES: *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria,* México, 1944, edición de la que cito. Existe una nueva edición en el tomo XV de sus *Obras completas,* México, 1963, cuidadosamente presentado por el nicaragüense ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ y que incluye unos "Apuntes para la teoría literaria". El "pensar literario" de Reyes, como dice Mejía Sánchez *(op. cit.,* pág. 7), debe buscarse también, al menos, en el tomo XIV de sus *Obras completas,* México, 1962, y en *Al yunque (1944-1958),* México, 1960. Este último libro y otros similares fueron recogidos en el tomo XXI de dichas *Obras completas,* México, 1981, también sabiamente presentado por ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ.

[26] En más de un aspecto, la gran obra de Reyes fue precoz. Por ejemplo, ciertas distinciones suyas que en la época parecieron excesivamente técnicas, deberán ser confrontadas con las propuestas luego por el italiano GALVANO DELLA VOLPE en su *Crítica del gusto* (1960-63), traducción del italiano por MANUEL SACRISTÁN, Barcelona, 1966. Así, lo que REYES llama "coloquio" y "paraloquio" *(El deslinde,* pág. 194), y DELLA VOLPE "unívoco", "equívoco" y "polisentido o polisemo" *(Crítica...,* págs. 121-122).

expresión literaria sirve de vehículo a un contenido y a un fin no literarios (pág. 26).

Y más adelante: "Si hay, pues, en la literatura una fase sustantiva y una adjetiva, descartemos esta para quedarnos con la esencia" (pág. 30).

No hay duda: para Reyes existe, por una parte, "la literatura en pureza", "el líquido", "la agencia pura o sustantiva", la "esencia", que se manifiesta en "drama, novela o poema", y en la cual "la expresión agota en sí misma su objeto"; y, por otra parte, "literatura aplicada a asuntos ajenos, literatura como servicio o ancilar", "el depósito", a cuyas "distintas mezclas", si bien "no se les niega el derecho, y menos la existencia", se las considera agencia "adjetiva o ancilar", y merecedoras de la sonriente ironía de Reyes: "historia *con aderezo retórico",* "ciencia *en forma amena",* "filosofía *en bombonera...":* allí, "la expresión literaria sirve de vehículo a un contenido y a un fin no literarios".

Estas nociones, a las cuales llega Reyes con su enfoque fenomenológico —o "fenomenográfico", como preferirá decir luego para evitar confusiones—[27], emparientan a este con otros "deslindes" relativamente recientes, aunque el de Reyes suela ser mucho más minucioso y demorado. Acaso el más notorio de ellos sea el expuesto por el entonces formalista ruso Roman Jakobson en *La nueva poesía rusa. Esbozo primero: Velimir Jlebnicov,* texto que Reyes pareció desconocer: cosa explicable, si se piensa que, escrito y publicado en ruso, y editado en Praga en 1921, fue sólo en 1973 cuando apareció, fragmenta-

[27] Cf. una alusión a este punto en el prólogo de MEJÍA SÁNCHEZ a la edición de *El deslinde* en las *Obras completas,* t. XV, México, 1963, pág. 9. Ya José ANTONIO PORTUONDO, al reseñar la primera edición del libro, observó: "conviene advertir que el análisis fenomenológico practicado en él nada tiene que ver con los procedimientos, también fenomenológicos, de los partidarios de la crítica estilística". José ANTONIO PORTUONDO: "Alfonso Reyes y la teoría literaria" (1944), *Concepto de la poesía* (2ª ed.), La Habana, (1972), pág. 173.

riamente, en francés[28]. En aquel trabajo de Jakobson se encuentra su famosa definición tantas veces citada de segunda (y hasta de tercera) mano: "el objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura sino la literariedad *[Literaturnost],* es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria" (pág. 15).

Retengamos, junto a esta observación de Jakobson que tantos formalistas y paraformalistas harían suya[29], estas otras dos:

a) "Una poética científica no es posible sino a condición de que ella renuncie a toda apreciación: ¿no sería absurdo que un lingüista juzgara, en el ejercicio de su profesión, los méritos comparados de los abverbios?" (págs. 12-13)[30].

b) "Hacer asumir al poeta la responsabilidad de las ideas y los sentimientos es tan absurdo como lo sería el comportamiento del público medieval que llenaba de golpes al actor que hacía el papel de Judas..." (pág. 16).

Una ciencia literaria que dice renunciar a toda apreciación; un escritor irresponsable de ideas y sentimientos expresados en su obra: tal oquedad es la contrapartida de la "literariedad" expuesta por Jakobson —la cual, a pesar de su alborotada pretensión de modernidad, no es sino un corolario tardío de la

[28] ROMÁN JAKOBSON: "Fragments de 'La nouvelle poésie russe'. Esquisse premiére: VÉLIMIR KHLEBNIKOV" (1919), *Questions de poétique,* volumen publicado bajo la dirección de TZVETAN TODOROV, París, 1973, pág. 15.

[29] Cf. por ejemplo: B [ORIS] EIKHENBAUM (Eijenbaum en la transliteración al español): "La théorie de la 'methode formelle' ", *Théorie de la littérature. Textes des formalistes ruses* compilados, presentados y traducidos por TZVETAN TODOROV, prefacio de ROMAN JAKOBSON, París, 1965, pág. 37. Y del búlgaro-francés TZVETAN TODOROV: *Poétique,* Paris, 1973, págs. 20-21. Al tema ha dedicado MIRCEA MARGHESCOU SU libro *Le concept de litterarité. Essai sur les possibilités théoriques d'une science de la littérature,* La Haya, 1974.

[30] A propósito de esta renuncia, de este defecto, escribe KRISTINA POMORSKA ("Rusian Formalism in Retrospect"): "los miembros del *Opojaz* nunca introdujeron el problema de la evaluación en su sistema; para decirlo de manera más categórica, no pensaron que el procedimiento de estudiar la literatura tuviera en absoluto que ser evaluativo. En realidad parecieron aceptar tácitamente el principio enunciado por Croce: que nuestra evaluación del arte es siempre y necesariamente intuitiva". *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views,* ed. por LADISLAV MATEJKA y KRYSTINA POMORSKA, M. I. T., 1971, pág. 275.

decimonónica teoría del "arte por el arte" —, ingeniosamente defendida por él así: "hasta ahora, los historiadores de la literatura se parecían más bien a ese policía que, proponiéndose arrestar a alguien, prendiera al azar a todo el que encontrara en la casa, así como a las gentes que pasaran por la calle" (pág. 15). Tal procedimiento, como sabemos bien los lectores de novelas policiacas, es groseramente defectuoso. Sólo que lo que nos propone Jakobson es que el historiador de la literatura/policía, al entrar en la casa, arreste de inmediato al mayordomo: lo cual los lectores de novelas policiacas sabemos que no es menos ridículo y falso que lo anterior.

Pero si ese planteo resulta inaceptable, otro formalista ruso — acaso el que fue más lejos entre todos ellos —, Yuri Tinianov, señaló más tarde, en "El hecho literario" (1924) [31], a propósito del concepto de "literatura", que "todas sus definiciones estáticas y fijas son liquidadas por la evolución. // Las definiciones de la literatura construidas sobre sus rasgos 'fundamentales' chocan contra el *hecho literario* vivo" (pág. 26). Y más adelante: "Sólo en el plano de la evolución estamos capacitados para analizar la 'definición' de la literatura" (pág. 31). Y es esa evolución la que nos revela no sólo que "resultan inciertos" los *"límites* de la literatura, su 'periferia' y sus zonas de frontera", sino incluso su propio "centro": es decir, lo que era "centro" puede volverse periferia y viceversa (pág. 27).

Tres años después de aquel ensayo, Tinianov lo complementaba con otro "Sobre la evolución literaria" (1927) [32] donde señalaba cómo

---

[31] JURIJ TYNIANOV (Yuri Tinianov en la transliteración al español): "II fatto letterario", *Avanguardia e tradizione (Arcaisti novátori,* Leningrado, 1929 en ruso), introducción de VIKTOR SKLOVSKIJ (VÍCTOR SHELOVSKI en la transliteración al español), traducido del ruso por SERGIO LEONE, Bari, 1968.

[32] YURI TINIANOV: "Sull'evoluzione letteraria", *op. cit.* en nota 31, pág. 49. Este texto ha sido traducido frecuentemente; cf., por ejemplo, en español: *Estética y marxismo,* presentación y selección de los textos por ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ, México, 1970, t. I. Allí el trabajo lleva el título "La correlación de la literatura con la serie social", y la cita aparece en las págs. 262-263.

la existencia de un hecho como *hecho literario* [...] depende de su función. // Lo que es "hecho literario" para una época, será un fenómeno lingüístico perteneciente a la vida social para otra, e inversamente [...] Así, por ejemplo, una carta a un amigo de Derjavin es un hecho de la vida social: pero, en la época de Karamzin y de Pushkin, esa misma carta amistosa es un hecho literario. Las memorias y los diarios tienen un carácter literario en un sistema literario y, a su vez, muestran un carácter extraliterario en otro (pág. 49).

Estas ideas, que encontrarían desarrollo en la teoría (y la praxis) literarias del alemán Brecht[33] y en lo mejor del Círculo de Praga[34], son indudablemente fértiles cuando afrontamos una literatura como la hispanoamericana.

De entrada, prescindamos del intento apriorístico de un *deslinde* de nuestra literatura: en vez de pretender *imponerle* ese deslinde, *preguntemos* a nuestra literatura, a sus obras concretas.

Ya en 1951, el cubano José Antonio Portuondo, al querer destacar "el rasgo predominante en la novela hispanoamericana", había dicho:

El carácter *dominante* en la tradición novelística hispanoamericana no es [...] la presencia absorbente de la naturaleza, sino la preocupación social, la actitud criticista que manifiestan las obras, su *junción instrumental* en el proceso histórico de las naciones respectivas. La novela ha sido entre nosotros documento denunciador, cartel de propaganda doctrinal, llamamiento de atención hacia los más graves y urgentes problemas sociales dirigido a las masas lectoras como excitante a la acción inmediata [35].

Cerca de veinte años más tarde, Portuondo no limitaría ya ese "carácter *dominante"* a la novelística, y escribiría:

---

[33] Como lo ha señalado el francés ANDRÉ GISSELBRECHT: "Marxisme et théorie de la littérature", *Littérature et ideólogies,* número especial de *La Nouvelle Critique,* 39 bis, c. 1970, pág. 33.

[34] Cf. JAN MUKAŘOSKÝ: *Escritos de estética y semiótica del arte,* traducción del checo por ANNA ANTHONY-VISOVÁ, selección, prólogo, notas y bibliografía de JORDI LAORET, Barcelona, 1975, *passim.*

[35] JOSÉ ANTONIO PORTUONDO: "El rasgo predominante en la novela hispanoamericana" (1951): *El heroísmo intelectual,* México 1955, pág. 106. El subrayado es de R. F. R.

> Hay una *constante* en el proceso cultura latinoamericano, y es la determinada por. el carácter predominantemente *instrumental* — Alfonso Reyes diría "ancilar" — de la literatura, puesta, la mayor parte de las veces, al servicio de la sociedad [...] Desde sus comienzos, el verso y la prosa surgidos en las tierras hispánicas del Nuevo Mundo revelan una actitud ante la circunstancia y se esfuerzan en influir sobre ella. No hay escritor u obra importante que no se vuelque sobre la realidad social americana, y hasta los más evadidos tienen un instante apologético o criticista frente a las cosas y a las gentes[36].

Si la tesis sobre la *dominante* de la *función instrumental* de la literatura hispanoamericana es aceptable, como parece, se verá lo discutible que resulta *para nuestra literatura* el "deslinde" propuesto por Reyes, según el cual hay una manifestación esencialmente *literaria* — digamos, el despliegue mayor de la *literariedad* — en ciertas obras literarias que ocuparían, supuestamente, el centro de la literatura; y obras híbridas, que no pueden ser sino la manifestación marginal de la literatura, nacidas allí donde la literariedad se amulata con otras funciones.

Sucede, sin embargo, que la línea central de nuestra literatura parece ser la amulatada, la híbrida, la "ancilar"; y la línea marginal vendría a ser la purista, la estrictamente (estrechamente) *literaria.* Y ello por una razón clara: dado el carácter dependiente, precario de nuestro ámbito histórico, a la literatura le han solido incumbir funciones que en las grandes metrópolis les han sido segregadas ya a aquella. De ahí que quienes entre nosotros calcan o trasladan estructuras y tareas de las literaturas de las metrópolis — como es lo habitual en el colonizado—, no suelen funcionar eficazmente, y en consecuencia producen por lo general obras defectuosas o nulas, *pastiches* intrascendentes; mientras quienes no rechazan la hibridez a que los empujan las funciones requeridas, son quienes suelen realizarse como escritores realmente creadores. Nuestra literatura confirma los criterios de Tinianov, verificando no sólo lo

---

36 JOSÉ ANTONIO PORTUONDO: "Literatura y sociedad" (c. 1969), VARIOS: *América Latina en su literatura,* cit. en nota 3, pág. 391. El subrayado es de R. F. R.

inaceptable de los límites apriorísticos de la literatura, sino también en qué medida lo que parecía (o incluso era) central puede volverse marginal, y viceversa. El desconocimiento de estos hechos explica, por ejemplo, la incongruencia de quienes, a propósito de Martí, el mayor escritor hispanoamericano ("supremo varón literario" lo ha llamado Reyes con entera justicia[37], desautorizando así de paso algunas ideas de su propio *deslinde),* han insistido en deplorar el carácter "ancilar" de aquella obra magna, la cual, se dice, no pudo explayarse en los géneros supuestamente mayores: e ignoran, por aceptar otras categorías, que, como el aire para la paloma de Kant, aquel carácter "ancilar" no fue el obstáculo sino la condición para que se alzara la grandeza de la obra concreta de Martí, expresión fiel y arquetípica de la literatura de nuestra América.

Géneros

No se han destacado suficientemente estos hechos, que obligan a replanteos, y por lo pronto a reconocer el predominio en nuestras letras de géneros considerados "ancilares": crónicas como las del Inca Garcilaso; discursos como los de Bolívar o Fidel; artículos como los de Mariátegui; memorias como las de Pocaterra o muchas de las llamadas "novelas" de la Revolución mexicana[38]; diarios, no de elucubraciones subjetivas (Amiel, Gide), sino de campaña, como el del Che Guevara; formas "sociográficas" como *Facundo* o como muchos testimonios actuales: no es un azar, sino una comprobación, el que Martí sobresalga soberanamente en estos géneros, y en otros cercanos como la carta. Al lado de ellos han solido empalidecer los otros géneros, supuestamente centrales —en nuestro caso, obviamente laterales—; aunque, para seguir

[37] ALFONSO REYES: *El deslinde,* cit. en nota 25, pág. 213.

[38] Uno de los buenos estudiosos de esas "novelas", el investigador alemán ADALBERT DESSAU, confiesa que "tales obras (de Azuela, Guzmán, Vasconcelos, incluso Romero) más bien son memorias que verdadera novelística", *La novela de la Revolución Mexicana,* México, 1972, pág. 18.

ateniéndonos a los hechos, habrá que exceptuar de ese empalidecimiento a la poesía: en la cual, por cierto, también sobresalió Martí.

Ya hace algo más de treinta años el estadounidense H. R. Hays hizo ver que "quizás no se exagere al decir que, dentro de la literatura internacional, la mejor contribución hispanoamericana es la de la poesía"[39]. Pero hay que añadir que se trata de una poesía que suele preferir lo instrumental, y en la que, en todo caso, se producen singulares alteraciones en relación con las corrientes metropolitanas. Szabolsci, quien destacó que en nuestros países "la poesía ocupa un lugar privilegiado", hizo ver también, por ejemplo, cómo el simbolismo en Rumania "se convirtió en una escuela con grandes poetas, pero al precio de una transformación, de una adaptación, de una folclorización". Esa "transformación", esa "adaptación", esa "folclorización" ¿no están presentes en lo más creador y genuino de toda nuestra poesía ? Pudiera parecer que la voluntad de muchos románticos de volverse a las fuentes populares explica plenamente la existencia de un poema como *Martín Fierro:* pero no debe olvidarse que la tremenda originalidad de esta obra es tal, que cuando apareció, si bien los escritores argentinos más o menos convencionales de entonces escribieron al autor celebrando su obra, "es dudoso", como observó con su habitual agudeza el dominicano Pedro Henríquez Ureña, "que ninguno la considerase 'literatura', exactamente igual a como, por aquellos mismos días, ocurría en los Estados Unidos con las canciones de Stephen Foster, que, para los músicos cultos, podían ser excelentes en su estilo, pero no 'música', es decir no la música que se oía en los conciertos"[40]. En cuanto al moder-

---

[39] H. R. HAYS: "La poesía latinoamericana" (prólogo a *12 Spanish American Poets,* New Haven, 1943), *Gaceta del Caribe,* año 1, núm. 3, mayo de 1944, pág. 16.

[40] PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: *Literary Currents in Hispanic America,* Cambridge, Massachusetts, 1945, pág. 147. Cito de la versión en español: *Las corrientes literarias en la América hispánica,* traducción del inglés por J. DÍEZ-CANEDO, México, 1949, pág. 150.

nismo, tan dado al "rebusco imitado"[41] en la arrancada, sólo aquellas alteraciones explican que condujera en su madurez al *Canto a la Argentina,* a los *Poemas solariegos,* a un reencuentro con nuestras realidades que desarrollaría por ejemplo *Tala;* y otro tanto, con las variantes del caso, puede decirse de nuestro vanguardismo, al cuajar en la profunda voz mestiza, inconfundiblemente nuestra, revolucionaria del peruano Vallejo y el cubano Guillen, o en el *Canto general* que retoma y ensancha el propósito de Bello.

A veces, no sólo corrientes literarias sino incluso formas estróficas sufren una curiosa mutación de funciones en nuestros países. Pocos casos más ejemplares, en este sentido, que el de la décima. Surgida en España durante la segunda mitad del siglos xvI[42], en el seno de los medios cultos, como revela su complicada arquitectura, vendría a ser, sin embargo, la estrofa predilecta de buena parte de la poesía popular hispanoamericana: "sólo aparece en la poesía popular de América", dice el argentino Carlos H. Magis[43]. Para añadir más interés a este

---

[41] JOSÉ MARTÍ: "Julián del Casal", *Ensayos sobre arte y literatura* cit., en nota 3, pág. 234. MARTÍ traza en este breve texto lo que sería parábola del "modernismo" (denominación que él no utiliza): "Es como una familia en América esta generación literaria, que principió por el rebusco imitado y está ya en la elegancia suelta y concisa, y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo".

[42] Cf. del español TOMÁS NAVARRO [TOMÁS] : *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva,* Nueva York, 1956, págs. 250-251. Cf. un valioso "Panorama histórico del género (se refiere a la décima) en España e Hispanoamérica" en la notable investigación de la puertorriqueña IVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ *La décima popular en Puerto Rico,* Xalapa, Veracruz, 1964. Desgraciadamente, esta autora desconoce las búsquedas del cubano SAMUEL FEIJOO sobre la décima popular cubana: cf., por ejemplo, de SAMUEL FEIJOO: *Los trovadores del pueblo,* t. I, Santa Clara, 1960, *passim.*

[43] CARLOS H. MAGIS: *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina,* México, 1969, pág. 526. Sin embargo, la cubana CAROLINA PONCET Y CÁRDENAS *(El romance en Cuba* (1914), La Habana, 1972) estima que en el siglo XVIII la poesía popular española se valía también de la décima (págs. 20-21), y cita en su apoyo un curioso e incontrovertible pasaje del francés J. P. BURGOING (nota 20, al pie de la pág. 21). El libro de PONCET Y CÁRDENAS se reprodujo íntegro en sus *Investigaciones y apuntes literarios,* selección y prólogo de MIRTA AGUIRRE, La Habana, 1985.

hecho, allí donde, al parecer, comenzó esta primacía de la décima como estrofa de la poesía popular hispanoamericana, es decir, en las Antillas de lengua española[44], la estrofa tradicional preferida por la poesía popular española, el romance, no ha sido de elaboración popular, sino hechura poco arraigada de poetas cultos. La mejor estudiosa del romance en Cuba, Carolina Poncet[45], ha señalado ambos hechos.reiteradamente: "Los romances no han constituido nunca en Cuba un género literario popular" (pág. 13); "el romance [ha] sido siempre aquí planta exótica" (pág. 15); "donde verdaderamente florece la espinela es en la poesía genuinamente popular cubana" (pág. 20); "mientras más carácter popular haya tenido o pretendido tener una tendencia literaria, mayor habrá sido la importancia concedida en ella a la décima" (pág. 26). No está de más recordar que la mayor parte del *Martín Fierro* está escrita en una curiosa estrofa que no es sino una décima trunca[46],

---

[44] Cf. del dominicano SÓCRATES NOLASCO: *Una provincia folklórica. Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo,* Santiago de Cuba, 1952, pág. 24.

[45] CAROLINA PONCET Y CÁRDENAS: *op. cit.,* en nota 43.

[46] En *El Martín Fierro* (con la colaboración de MARGARITA GUERRERO), Buenos Aires, 1953, el argentino JORGE LUIS BORGES cita una opinión de Unamuno en que éste habla de "las monótonas décimas de *Martín Fierro".* BORGES acota: "Acaso no es inútil advertir que las 'monótonas décimas' [...] son realmente sextinas" (págs. 71-72). Como se sabe, las "sextinas" son de arte mayor (TOMÁS NAVARRO: *op. cit.,* en nota 39, pág. 190), de modo que Borges está igualmente equivocado. La estrofa en cuestión es una "sextilla" (cf. ELEUTERIO F. TISCORNIA: *La lengua de Martín Fierro,* Buenos Aires, 1930, pág. 284, y TOMÁS NAVARRO: *op. cit.,* pág. 349), pero tan "original" ("no tiene antecedentes en la poesía gauchesca", TISCORNIA: *ibid.)* que no es en realidad sino una décima (frecuente ella sí en la poesía gauchesca) a la que se la ha privado de sus cuatro primeros versos, lo que deja al quinto (primero de la "sextilla") sin rima. Unamuno, pues, no estaba en este punto tan desencaminado como creía el siempre ingenioso (y con frecuencia equivocado) BORGES. Ya el norteamericano HENRY A. HOLMES *(Martín Fierro, an Epic of the Argentine,* 1923) había reparado en esa peculiaridad, según el argentino EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA, quien la comentó agudamente en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro,* México, 1948, tomo II, págs. 18 y sigs. MARTÍNEZ ESTRADA llama a esta estrofa "sexteta". También el español ENRIQUE DÍEZ-CANEDO señaló el hecho, y habló de la "décima trunca" del *Martín Fierro* en "Unidad y diversidad de las letras hispánicas" (1935), *Letras de América,* México, 1944, pág. 33.

siendo la décima la estrofa habitual de los payadores rioplatenses; y que en décimas escribió su autobiografía la extraordinaria Violeta Parra: ambas obras, por otra parte, magníficas muestras de fusión de la poesía culta y la popular en Hispanoamérica.

Me he detenido un poco —mucho menos de lo que hubiera querido— en esta relación *décima /romance, culta/ popular,* porque es un excelente ejemplo de cómo sólo la concreta encarnación histórica, y no el abordaje apriorístico, puede revelarnos las verdaderas características y funciones de un hecho literario. La estrofa complicada, de raíz culta en España, se vuelve popular en tierras americanas, mientras la estrofa más suelta, desarrollada por el pueblo español, pasa a ser de factura culta entre nosotros. No es sino un ejemplo más, entre muchas mutaciones similares. ¿Acaso en nuestros mismos días, el tono coloquial, sencillo, limpio de metáforas de la poesía hispanoamericana, no revela su procedencia culta, mientras, en aparente paradoja, la poesía popular, en especial la que se vale precisamente de décimas, utiliza un lenguaje encrespado, con metáforas complicadas que recuerdan a los barrocos ? Pero con esto me he alejado algo de nuestro tema: el predominio de la poesía en nuestra literatura, al menos entre los géneros obviamente no ancilares.

Sólo que al regresar al tema, lo primero que habrá que hacer será poner en tela de juicio esta declaración, la cual, de ser sostenida hoy sin más, supondría por mi parte esa desatención a la historia concreta que es la bestia negra de estas líneas. Si hace treinta años era difícil contradecir la opinión de Hays —en 1941 podía escribir el estadounidense Waldo Frank que los poetas de nuestra lengua eran "sin duda el mejor conjunto de poetas en el mundo de hoy"[47] —, por esa misma época, con autores como Alejo Carpentier y el peruano José María Arguedas, se había iniciado un crecimiento de

[47] WALDO FRANK: "Notes on Alfonso Reyes" (1941), VARIOS: *Páginas sobre Alfonso Reyes,* t. I, Monterrey, 1955, pág. 415.

nuestra novela[48] que unos años después permitiría enseñar al mundo esas "grandes muestras de la novelística latinoamericana" de que hablan Schnelle y muchísimos más. Por supuesto, no se trataba sólo de cambios literarios —sobre los cuales el propio Carpentier teorizaría agudamente[49]—. Hays conjeturó que aquella "superioridad de la poesía dentro de la literatura de Hispanoamérica parece deberse en parte a la mezcla feudal de grandes masas en estado primitivo con la levadura de una reducida minoría intelectual", mientras que "en la literatura universal el pleno desarrollo de la novela parece coincidir con la compleja integración de la sociedad de tipo industrial"[50]. Schnelle, por su parte, al preguntarse por la "época a la [que] pertenece históricamente hablando" la nueva novela latinoamericana, se responde: "A la época de la liberación nacional latinoamericana, a la época de una revolución también de burguesías nacionales, en una palabra, a la época en que vive hoy América Latina"[51]; y Dessau considera que "el auge de la novela latinoamericana en los últimos tiempos está condicionado por el alto grado en que abarca la historia y el futuro concen-

---

[48] Por supuesto que para entonces ya había novelas y novelistas en nuestras tierras, y hasta el chileno ARTURO TORRES RIOSECO, refundiendo dos libros suyos anteriores, pudo publicar en la época una obra con el título *Grandes novelistas de la América hispana,* Berkeley y Los Ángeles, 1949. Pero parece que le asiste la razón a ADALBERT DESSAU, quien ve nuestra novela como "conciencia histórica", cuando, refiriéndose a la novelística hispanoamericana previa a la eclosión de estos años recientes, escribe: "las novelas latinoamericanas representativas carecen bastante de la dimensión humana porque dentro del ambiente colonial y feudal muy poco modificado, sus mismos autores no han ascendido lo bastante en el proceso de individualización propia del surgimiento de la sociedad burguesa [...] muchas novelas del siglo xIx y hasta del xx [...] resultan obras de divulgación en el sentido de que, por falta de otras formas e inmadurez del género, se ha dado forma novelística a algo que mejor habría sido haberlo publicado en forma de folleto o ensayo". ADALBERT DESSAU: "La novela latinoamericana como conciencia histórica", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* (1968), México, 1970, pág. 259.

[49] ALEJO CARPENTIER: *Tientos y diferencias,* citado en nota 10, especialmente "Problemática de la actual novela latinoamericana".

[50] H. R. HAYS: *op. cit.* en nota 39, pág. 16.

[51] KURT SCHNELLE: *op. cit.* en nota 1, págs. 165-166.

trados alrededor del hombre y del pueblo que, a través de las distintas formas de su conciencia, forjan su propia historia" [52]. Sin necesidad de proponer homologías simétricas como las que establece Lucien Goldmann entre la llamada "novela nueva" en Francia y el estado de la sociedad capitalista en aquel país con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial[53], sólo al precisar las relaciones entre literatura y clases sociales en nuestra América —tarea aún no realizada— será dable explicar de modo suficiente el hecho singular de que la novela hispanoamericana, que había sido la habitual parienta pobre (junto con la dramaturgia) en nuestras letras, haya alcanzado tal relieve en estos años recientes: años que han visto la aparición y el desarrollo de la primera revolución socialista en América, el comienzo del debilitamiento del imperialismo estadounidense y un crecimiento de la afirmación nacional en nuestros países.

Historia de la literatura

Una teoría de la literatura no puede dejar de considerar, también, la teoría de la historia y la teoría de la crítica de esa literatura. Como ha dicho con razón la investigadora alemana Rita Schober al hablar de un problema central de la historia literaria — la periodización, a la que me referiré más tarde —, tal problema "no concierne en primer lugar al dominio restringido de la historia literaria, sino más bien al de la teoría literaria en general"[54]. En cuanto al vínculo entre ambas disciplinas, historia y crítica, el soviético Lunacharski, en la tercera de sus "Tesis sobre las tareas de la crítica marxista", había explicado:

---

[52] ADALBERT DESSAU: *op. cit* en nota 48, pág. 266.

[53] LUCIEN GOLDMANN: "Nouveau roman et realité", *Pour une sociologie du roman,* París, 1964.

[54] RITA SCHOBER: "Périodisation et historiographie littéraire", VARIOS: *Problémes de périodisation dans l'histoire littéraire. Colloque international organisé par la section d'études romanes de l' Université Charles de Prague (29 novembre-ler. decembre, 1966),* Praga, 1968, pág. 23.

Suele hacerse una distinción entre las tareas del crítico y las del historiador literario, y en esas ocasiones la distinción se traza entre investigación del pasado e investigación del presente, como entre, por una parte, la investigación objetiva de una obra dada, de su lugar en la trama social, y de su influencia en la vida social— en el caso del historiador literario —, y, por la otra, la valoración de una obra dada desde el punto de vista de sus méritos y defectos formales o sociales —en el caso del crítico —. Para el crítico marxista, tal división pierde casi todo su valor[55].

Frente al ahistoricismo paraformalista, es imprescindible subrayar con energía este criterio, que comparto: historia y crítica literarias son como anverso y reverso de una misma tarea: es irrealizable una historia literaria que pretenda carecer de valoración crítica; y es inútil o insuficiente una crítica que se postule desvinculada de la historia: así como ambas mantienen relaciones esenciales con la correspondiente teoría literaria. Si especifidades concretas competen a cada una de ellas, tales especifidades no las desgarran ni desunen, pues esas disciplinas se remiten constantemente una a la otra para alimentarse mutuamente. Con este punto de vista, el colombiano Carlos Rincón ha realizado su trabajo "Sobré crítica e historia de la literatura hoy en Hispanoamérica", atendible exposición de muchos de los principales problemas actuales de ambas en nuestro Continente[56]. Aquí sólo rozaré algunas cuestiones sobre las que se ha insistido menos en aquel trabajo, y, de modo destacado, lo tocante a la periodización. (Otros aspectos relativos a la historia, los menciono a lo largo de este mismo ensayo).

Así como al hablar de géneros fundamentales en nuestra literatura no se trataba tanto de perseguir géneros inventados como de señalar géneros predominantes, de ver cómo se jerarquizan y mezclan en Hispanoamérica, es necesario proceder de modo similar en lo que toca a los períodos de nuestra historia literaria.

---

[55] ANATOLI LUNACHARSKI: "Tesis sobre las tareas de la crítica marxista" (1928), *La Gaceta de Cuba,* núm. 112, mayo-junio de 1973, pág. 27.

[56] CARLOS RINCÓN: "Sobre crítica e historia de la literatura hoy en Hispanoamérica", *Casa de las Américas,* núm. 80, septiembre-octubre de 1973.

Aunque algo se ha escrito sobre este tema entre nosotros, los trabajos suelen mirar problemas metropolitanos o "generales" [57]. Por ello, tiene particular importancia el estudio de José Antonio Portuondo " 'Períodos' y 'generaciones' en la historiografía literaria hispanoamericana" (1947)[58], donde el autor pasa revista a las principales periodizaciones propuestas para nuestra literatura hasta la fecha en que él escribe — extrañamente, omite la sugerida por Mariátegui en sus *Siete ensayos...* —[59], y concluye ofreciendo otra. Para Portuondo, Pedro Henríquez Ureña (en *Literary Currents in Hispanic America)* "llevó a cabo la empresa de escribir la historia de las letras hispanoamericanas como narración de los esfuerzos sucesivos de las generaciones en busca de nuestra expresión". Y luego: "Ese es, cabalmente, el camino mejor, acaso el único para la historiografía literaria hispanoamericana" (pág. 90). Y luego aún: "ahora nos es mucho más fácil percatarnos de la autonomía de la literatura sin perjuicio de su estrecha relación con las demás esferas de valores culturales" (pág. 91). A continuación Portuondo ofrece su propia periodización (ocho períodos: desde "El Descubrimiento y la Conquista [1492-1600]" hasta "Proletarismo y purismo [1916]"), que explica así:

> En la división cronológica que proponemos, cada período está caracterizado por el predominio de una determinada actitud o tendencia literaria, y aun cabe lugar para las individualidades y grupos aislados que pudieran no integrarse en las mayores unidades generacionales [...] En todos los casos hemos procurado mostrar tanto la continuidad histórica de nuestras letras como la presencia, en todas sus etapas, del ya descrito juego dialéctico de populistas y formalistas. Las denomina-

---

[57] Por ejemplo, el trabajo del argentino RAIMUNDO LIDA "Períodos y generaciones en historia literaria", *Letras hispánicas,* México, 1958, comenta el congreso sobre el tema —ceñido a literaturas europeas— que se celebró en Amsterdam en 1935. Un carácter "general" tiene "Problemas de la historia literaria", del mexicano JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, que toca esta y otras cuestiones, *Problemas literarios,* México, 1955.

[58] JOSÉ ANTONIO PORTUONDO: " 'Períodos' y 'generaciones' en la historiografía literaria hispanoamericana" (1947), *La historia y las generaciones,* Santiago de Cuba, 1958. 2ª ed., La Habana, 1981.

[59] Cf. JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI: *op. cit.* en nota 8, pág. 219.

ciones de cada período se contraen a su contenido [...]. En cualquier caso, nuestro ensayo periodológico aspira principalmente a proponer un tema de discusión a los historiadores de la literatura hispanoamericana y a los especialistas en teoría literaria (pág. 98-99).

En el libro de 1958 donde recogió el trabajo anterior, Portuondo añadió un "Esquema de las generaciones literarias cubanas", en cuya primera parte complementa aquel trabajo anterior, y comenta la periodización propuesta por el argentino Enrique Anderson Imbert (en *Historia de la literatura hispanoamericana,* México, 1954), la cual según Portuondo supera, "en buena parte, la indecisión cronológica de Pedro Henríquez Ureña y la nuestra de 1947" (pág. 104). Anderson Imbert se vale del método generacional, que Portuondo, aunque impugnando su empleo reaccionario (ver "Realidad y falacia de las generaciones" en aquel libro), ha utilizado él mismo. En cambio, Rincón enjuicia implacablemente ese método, y su empleo por Anderson Imbert:

Hay ante todo un hecho insoslayable que pone en cuestión el criterio idealista generacional como principio periodizador. Una "conciencia generacional" sólo ha resultado posible tras el establecimiento de la sociedad burguesa en Europa. [...] Es decir, que bajo el *ancien régime* — el cual se extiende en la América Latina hasta las postrimerías del siglo xIx casi en general— no era posible el surgimiento de una conciencia generacional de ninguna especie como correlato del comienzo de un nuevo estilo literario [...]. El término no tiene entonces derecho de proyectarse retrospectivamente[60].

No coincidiendo evidentemente con este criterio, Portuondo, en aquel libro suyo de 1958, ofrecía aun otra periodización, provisional, estrictamente atenida a la división generacional, y explicaba: "El desarrollo del esquema, simplemente enunciado ahora, será objeto de un trabajo posterior, en vías aún de ensayo e investigación" (pág. 100). Desgraciadamente, Portuondo no lo ha hecho aún[61]. Y Rincón, por su parte, no ofrece en este

[60] CARLOS RINCÓN: *op. cit.* en nota 56, pág. 145.

[61] Sí ha realizado el trabajo el cubano JOSÉ JUAN ARROM, en su minucioso *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método,*

aspecto una hipótesis de trabajo, concluyendo así su estudio: "el trabajo que está por cumplirse no es concebible en forma distinta a una amplia labor colectiva" (pág. 147).

Para la realización de esa imprescindible tarea, son del mayor interés los materiales del coloquio internacional sobre problemas de periodización en historia literaria realizado en Praga en 1966[62], el cual, aunque centrado en la literatura francesa, la desbordó largamente, ofreciendo consideraciones de evidente utilidad para nosotros. Como explica en las palabras iniciales el profesor checoeslovaco Jan O. Fischer: "se ha comenzado por los problemas metodológicos generales, continuado con la materia concreta de la historia francesa [...], y terminado por los problemas de literatura comparada y universal" (pág. 5).

En la imposibilidad de glosar todos esos materiales, me detendré en dos que considero particularmente interesantes para nosotros: el del profesor checoeslovaco Oldřich Bělič y el de la investigadora soviética Zlata Potapova. De la intervención de Bělič, "La periodización y sus problemas"[63], voy a citar sus puntos centrales:

a) "La base de un buen método de periodización será [...] necesariamente empírica [...] Y estos rasgos y síntomas descubiertos de manera empírica se transformarán, en el método, en criterios" (pág. 18).

b) "Si se logra definir la idea o el concepto 'metodológico' de un período, no se podrá erigirlo en modelo abstracto, en esquema, y aplicarlo mecánicamente a cualquier literatura" (pág. 19).

c) "No puedo negar la existencia y la importancia de los valores inmanentes [...] Pero estoy persuadido de que el papel principal pertenece a fuerzas motrices extraliterarias" (pág. 19).

Bogotá, 1963. En la 2ª edición del libro, 1977, ARROM retocó varios párrafos y añadió algunas páginas para actualizar su obra.

[62] Se trata del coloquio de cuyos materiales se habla en la nota 54.

[63] "La périodisation et ses problémes", *op. cit* en nota 54, de donde cito. El trabajo apareció también, en español, en la revista chilena *Problemas de Literatura,* año 1, núm. 2, septiembre de 1972.

d) "Para revelar y describir la evolución literaria se deben utilizar exclusivamente criterios literarios; para explicarla será necesario recurrir a factores extraliterarios" (pág. 20).

e) Sobre la "denominación de los períodos":

i) "Las denominaciones no serán sino etiquetas".

ii) "Es necesario no confundir o identificar periodización y denominación. Y lo que importa es siempre la periodización".

iii) "En cuanto a la solución práctica del problema, creo que se deberían conservar las denominaciones consagradas por el uso allí donde existen. Y donde no existen, sería ventajoso vincular la literatura, por medio de la denominación, a las otras actividades del grupo social correspondiente, especialmente a su actividad histórica" (pág. 21).

A estas observaciones, de validez general, debemos añadir las que ofrece Zlata Potapova en "Algunos principios generales sobre la periodización en la 'Historia de la literatura mundial' (sobre todo en los volúmenes consagrados a los siglos xIx y xx)", que se refieren a la *Historia de la literatura mundial* que prepara el Instituto Máximo Gorki, de Literatura Mundial, de la URSS [64]. Para esta autora, después de "describir las tendencias determinantes del proceso literario en la evolución histórica de las literaturas nacionales" (pág. 68), "la segunda particularidad importante" de aquella *Historia* "es el deseo y el deber de sus autores de mostrar paralelamente el desarrollo de las literaturas del mundo entero liberándose al mismo tiempo del principio eurocentrista en el análisis de la materia", para lo cual es "absolutamente indispensable elaborar una periodización que sería válida tanto para el Occidente como para el Oriente, permitiendo así aprehender las leyes generales de la evolución literaria mundial sobre una base histórica dada, digamos para Rusia y la América Latina..." (pág. 69). Y más adelante: "la perio-

[64] ZLATA POTAPOVA: "Quelques principes généraux posés à la base de la périodisation dans 'L' Histoire de la littérature mondiale' (surtout dans les volumes consacrés aux XIXe. -XXe. siécles)", *op. cit.* en nota 54. Sobre el estado en 1971 de la elaboración de dicha historia, que debe constar de diez volúmenes, cf. A. USHAKOV: "El Instituto Máximo Gorki de Literatura Mundial", *Ciencias Sociales,* núm. 4 (6), 1971, pág. 224.

dización histórica debe ayudar a la generalización teórica de los procesos internacionales, ya que precisamente la noción misma de 'literatura mundial' está vinculada a ellos" (pág. 59). Y más adelante aún: "Debo confesar que hasta hoy no hemos elaborado un concepto unido y perfectamente válido..." (pág. 70).

A partir de trabajos similares, es menester volver a abordar la periodización de nuestra historia literaria, la cual, si por una parte no puede dejar de mostrar absoluta fidelidad a nuestras características concretas, y será por ello, como dice Bělič con razón, "necesariamente empírica", por otra parte no puede dejar tampoco de tomar en consideración nuestro engarce con el resto del mundo, según lo plantea la Potapova: los "períodos" de nuestra historia literaria serán inequívocamente nuestros: ¿pero lo serán tanto que no tengan nada que ver con los "períodos" de las historias literarias de aquellos países con los que hemos estado vinculados o con cuyas estructuras tenemos grandes semejanzas? Por supuesto que no: serán nuestros, porque implicarán un engarce con el resto del mundo de una manera peculiar; porque serán momentos nuestros de estar en el mundo. Nuestros orígenes coloniales, nuestro subsiguiente proceso neocolonial, y la trabajosa configuración de un rostro propio a través de nuestra historia hacen de este señalamiento de períodos una ardua tarea. A la mera aceptación de las categorías y denominaciones metropolitanas no puede oponérsele, tampoco aquí, una tabla rasa tan feroz como ingenua, sino una búsqueda concreta y una delimitación cuidadosa. En ello estamos. Mientras, por ejemplo, nuestro "modernismo" sigue siendo objeto de enconadas polémicas[65], últimamente ellas abarcan también a nuestro "barroco" y nuestro "romanticismo".

---

[65] He expuesto mi opinión sobre este punto en "Modernismo, 98, subdesarrollo". Se recoge en este libro. Un resumen crítico de las discusiones hasta 1968 inclusive se encuentra en el texto del italiano ANTONIO MELIS "Balancio degli studi sul modernismo ispanoamericano", *Lavori della Sezione Florentina del Grupo Ispanístico C. N. R.,* serie II, Florencia, c. 1969.

Frente a ciertas apreciaciones equívocas del primero, el cubano Leonardo Acosta dirá que el barroco, tomado en un sentido histórico preciso, fue

un estilo importado por la monarquía española como parte de una cultura estrechamente ligada a su ideología imperialista. Su importación tuvo, desde el principio, fines de dominio en el terreno ideológico y cultural. Esto no implica una valoración estética negativa. Pero sí estimamos necesaria una toma de conciencia respecto a la verdadera significación del barroco, que es un fenómeno estrictamente europeo, y al imperativo de elaborar nuestras propias formas artísticas en la etapa de la liberación económica, política y cultural de la América Latina, formas que en una serie de aspectos serán todo lo contrario del barroco[66].

En lo que toca al romanticismo, el hispanomexicano Federico Álvarez[67], para quien "la cuestión romántica está en estrecha relación con la conciencia nacional de la burguesía" (pág. 75), plantea:

resistiéndome a trasladar mecánicamente las periodizaciones literarias europeas del siglo xIx, defiendo la idea de que la incipiente burguesía hispanoamericana se expresa literariamente, a raíz de la independencia, en el marco de un extenso *eclecticismo,* del que muy pronto se va desgajando el realismo cimero, progresista, social de nuestras más altas figuras decimonónicas. Junto a él se desarrolla también un extenso y caótico movimiento de imitación servil a los modelos románticos europeos, cúmulo de *pastiches* [...] y por último un *romanticismo* cabal, forzosamente tardío (último tercio del siglo) y mitigado (págs. 75-76) [del que es ejemplo, para este autor, *Tabaré* (1888)].

La cubana Mirta Aguirre[68], por su parte, no duda de "la existencia de un romanticismo latinoamericano — el que [...] está ahí—, por más que no falten quienes quieran negarlo,

---

[66] LEONARDO ACOSTA: "El 'barroco americano' y la ideología colonialista", *Unión,* septiembre de 1972, pág. 59. Y luego en su libro *El barroco de Indias y otros ensayos,* La Habana, 1984.

[67] FEDERICO ÁLVAREZ: "¿Romanticismo en Hispanoamérica?", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas,* cit en nota 48.

[68] MIRTA AGUIRRE: *El romanticismo de Rousseau a Víctor Hugo,* La Habana, 1973. 2ª ed., 1987.

por aquello de que no reproduce con exactitud lo europeo" (pág. 413). Sin embargo, sería posible poner de acuerdo a estos autores, si se repara en que cuando Álvarez habla de resistirse a "trasladar mecánicamente las periodizaciones literarias *europeas* del siglo xIx", evidentemente piensa en la Europa *occidental* de desarrollo capitalista, y no en la *otra* Europa, la periférica, a propósito de la cual Mirta Aguirre nos dice que se produjo "en los países social y económicamente más atrasados — Polonia, Hungría [...] —, una aproximación entre literatura y política en la que lo romántico fue, de hecho, una misma cosa con los impulsos patrióticos por la libertad nacional, un tanto al estilo de lo que sucedió en Italia" (pág. 26). Y más adelante: "hubo románticos más o menos retardatarios y más o menos avanzados de ideas. Y estos últimos hay que buscarlos, mejor que en Francia, en Italia, en Polonia, en Hungría o en la etapa predecembrista rusa, allí donde el auge romanticista coincidió con luchas antifeudales y por la independencia nacional" (pág. 411). Es evidente que ese *otro* romanticismo, el de la Europa *otra,* la de "los países social y económicamente más atrasados"; ese romanticismo que se hizo "una misma cosa con los impulsos patrióticos por la libertad nacional", que "coincidió con luchas antifeudales y por la independencia nacional", es el que sí podemos acercar a nuestro romanticismo. Entonces nos será dable aceptar tal denominación sin sentir que estamos trasladando "mecánicamente las periodizaciones literarias europeas".

Crítica literaria

"La crítica", repetía Martí con apego etimológico, es "ejercicio del criterio"; y esa definición, tan modesta como irreprochable, lleva a varias preguntas: ¿de qué criterio se trata?; ¿tiene sentido una crítica no valorativa ?; si valoramos, ¿ cómo arribamos a nuestra tabla de valores ?; ¿ es posible — o deseable — valorar sólo estéticamente ? Desde luego, ni pueden responderse con simplezas esas preguntas, ni es eludible su carácter polémico.

En primer lugar, una cuestión es evidente: con cualquier criterio puede realizarse la crítica; pero cualquier criterio no es igualmente aceptable. Para nosotros, hay una línea divisoria inmediata: la crítica de los colonizados, la crítica colonizada no sólo es incapaz, por supuesto, de dar razón de nuestras letras, sino que, de modo más o menos consciente, realiza una tarea dañina, al tergiversar la apreciación de una literatura cuyo mérito central es, precisamente, contribuir a expresar y aun a afirmar nuestra especificidad. En esta categoría hay que situar a los colonizados puros, militantes, que realizan un traslado ramplón de cuanta cáscara de teoría cae de manteles occidentales; y a colonizados impuros o más maliciosos. Podemos prescindir aquí de sus nombres, tan divulgados por cierta previsible política editorial. Pero incluso gente honesta, que de ninguna manera podría confundirse con la anterior, coincide parcialmente con ella al reclamar, por ejemplo, un "Che Guevara del lenguaje". Las obras del Che — sus discursos, sus testimonios, sus artículos, sus cartas, su diario— están en la línea central de la literatura hispanoamericana a que me he referido: por tanto, el Che Guevara del lenguaje propio de nuestra América es… el Che Guevara. Aquella expresión, con fraseo más limpio, retoma las tesis de los colonizados: viene a demandar, para volver a las palabras de Szabolsci, hacer estallar "la caparazón lingüística" del español hablado en Hispanoamérica, como desde hace algún tiempo, digamos, hacen con su lengua ciertos escritores burgueses franceses. Pero lo característico, lo ejemplar del Che Guevara es, precisamente, no plegarse en nada a las demandas colonizantes —ni en su actuación política ni en su escritura—, y ello lo hace ser quien es. Un "Che Guevara del lenguaje" tendría la pequeña desventaja de no tener nada qué ver con el Che Guevara: ni, por extensión, con nuestra América. Naturalmente que ni propongo la mansa aceptación del idioma recibido, ni desconozco las diferencias que hay entre formas literarias distintas (el testimonio, la novela, el poema, por ejemplo): pero aquella metáfora infeliz, después de todo, no fue aducida por mí

En conclusión: sólo puntos de vista descolonizados permiten hacer justicia a nuestras letras.

Por otra parte, una crítica no valorativa como la que postulara Jakobson y dicen ejercer muchos, presenta para nosotros, por así decir, dos defectos: uno general y otro particular. Si bien son indudables el interés y la utilidad que puede tener describir con precisión las estructuras de una obra literaria, el que ello se realice sin remisión alguna a la valoración de la obra hace que aquella tarea se ejerza sobre un objeto que lo mismo deba merecer nuestra admiración que nuestra indiferencia, o incluso nuestro rechazo. En realidad, sin embargo, esta aparente "crítica sin criterio", que arroja a la valoración puertas afuera, la hace ingresar por la ventana: el criterio valorativo se ejerce al escogerse la obra objeto de atención, está implícito en esa escogida: sólo que el "crítico" que considera indigno de sí entrar a discutir ese hecho, pretende imponernos tranquilamente su decisión. La obra, parece decirnos, es por supuesto buena, y la prueba, si prueba hiciera falta, es que él trabaja sobre ella.

Y ese trabajo aparentemente contagiado por el del lingüista (en realidad, colonizado por él), ¿no tiene el irrefutable rigor de una labor científica ? ¿ No se ha llegado así, por fin, a contar con un estudio estrictamente científico de la obra literaria? No es la primera vez que al ser una disciplina colonizada por otra, se padecen estragos de este tipo. Por ejemplo, el traslado mecánico a la historia de aspectos de la realidad descubiertos por Darwin para las ciencias naturales, trajo como lamentable consecuencia que el racismo pudiera citar en su apoyo, al parecer, a la ciencia. Cuando el argentino Sarmiento, algunos prohombres del positivismo mexicano o el argentino Ingenieros, defendían su desafiante racismo, creían estar apoyados en una base sólidamente científica[69]: ignoraban que las "razas" son primordialmente hechos históricos, no biológicos, y que, en consecuencia, no se las puede entender con el supuesto apoyo

[69] Cf. del francés NOËL SALOMON: "José Martí et la prise de conscience latinoamericaine", *Cuba Sí,* núm. 35-36, 4° trimestre 1970- 1er. trimestre 1971, págs. 5-6.

de *otra* ciencia, que no es aquella que les corresponde, y dejarse en el tintero el problema específico, concreto; cuando en el siglo xx, en nuestros propios días, estudiosos de literatura colonizados por la lingüística proclaman con orgullo el carácter científico de su tarea, no hacen sino esgrimir argumentos seudocientíficos para sus labores neorretóricas: sin duda útiles, aunque modestas, y por supuesto acríticas, o a lo más precríticas.

La lingüística, cuyo *fin* es el estudio del lenguaje, es por ello obligadamente anaxiológica; la crítica literaria, en cambio, trabaja con obras literarias, cuyo *medio* es el lenguaje, y declararla anaxiológica es privarla de sentido último. Por supuesto que puede realizarse, incluso con gran provecho, un estudio *lingüístico* de un texto literario, como de un texto jurídico o de uno histórico: pero si el primer estudio es ya crítica literaria, entonces el segundo es del dominio de la juridisprudencia, y el tercero de la historiografía, lo que no parece muy defendible que digamos. La verdad es que la crítica literaria *colonizada* por la lingüística (que no debe confundirse con la *alimentada* por ella) no es más científica que el racismo apoyado en una torpe colonización de la historia por las ciencias naturales. En ambos casos, estamos en presencia de realidades seudocientíficas, característicamente ideológicas, tomando "ideología" en el sentido marxista de falsa conciencia. Por supuesto, esta *reductio ad absurdum* no debe hacernos olvidar la diferencia esencial entre esas dos formas ideológicas: diferencia que radica en el hecho de que el racismo es todo él anticientífico, mientras que en el caso de la crítica invadida por la lingüística, lo anticientífico, como tendré ocasión de repetirlo, es el desbordamiento de la función que puede y debe desempeñar esta ciencia como método auxiliar de la crítica, no como sustituto de ella.

Pero si tal me parece el defecto de este abordaje en cualquier circunstancia, ello se agrava a propósito de literaturas como la nuestra. Las literaturas metropolitanas tienen detrás de sí un proceso de decantación que, aunque no excluye la necesidad de replanteos[70], permite al estudioso de esas letras

[70] Pues se trata de una decantación hecha desde la perspectiva de una clase, la cual, como ha observado con razón la francesa FRANCE VEKNIER,

una holgura, una seguridad de la que solemos carecer nosotros. El encuentro no del consabido paraguas con la consabida máquina de coser, sino de una realidad arisca, indeterminada, como la nuestra, con un instrumental conceptual con frecuencia inadecuado, no ha facilitado ciertamente la justa jerarquización (y ni siquiera la simple apreciación) de nuestras letras. La salida de esta encrucijada no puede ser suspender el juicio (lo que equivaldría para nosotros a perderlo), sino, por el contrario, ejercerlo con rigor, sin complacencias ni encogimientos. Y contando para ello como condición indispensable con nuestra propia tabla de valores, nacida de la aprehensión de las especificidades de nuestra literatura: no necesariamente de lo que la separa de las otras literaturas, pero sí de lo que en ella no es peso muerto, *pastiche,* eco mimético de realizaciones metropolitanas, sino —como Mariátegui había pedido para nuestra vida política— "creación heroica", contribución nuestra verdadera al acervo de la humanidad.

Ya Pedro Henríquez Ureña había señalado lo imprescindible que nos era "poner en circulación tablas de valores: nombres centrales y libros de lectura indispensables"[71]. Aquellas tablas no pueden ser sino la generalización de lo genuino encarnado en las obras reales, y tal generalización no tiene mejor demostración de su validez que la de las obras mismas, las cuales urgía "poner en circulación". La situación era mucho más dramática en el momento en que se escribían aquellas líneas (1925) que en nuestros días. Entonces, Henríquez Ureña sólo podía mencionar los dos "conatos de bibliotecas clásicas

---

diseña en cada caso lo que es "literatura": no "el conjunto de los textos literarios", sino "el conjunto de los escritos 'sagrados', que son, en una época dada, reconocidos como 'literarios' por una clase social", "la clase dominante", que "tiende a imponer su corpus a las clases dominadas". FRANCE VERNIER: *Una sciencie du littéraire est-elle possible?,* París, 1972, págs. 4-5. El desarrollo de las burguesías metropolitanas explica la nitidez de sus "corpus" literarios respectivos; el escaso desarrollo de nuestras burguesías dependientes, el desbarajuste de los nuestros.

[71] PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: "Caminos de nuestra historia literaria", *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), ahora en *Obra crítica,* México, 1960, pág. 255.

de la América española" que se debían a Rufino Blanco Fombona y Ventura García Calderón. En los últimos años, la difusión de textos de literatura hispanoamericana de calidad ha crecido considerablemente. Baste mencionar, en lo que toca a textos clásicos, la *Biblioteca americana* editada por el Fondo de Cultura Económica, de México, que fuera proyectada por el propio Pedro Henríquez Ureña y publicada en memoria suya: colección ejemplar por el rigor de la selección y de las ediciones críticas; y la *Colección Literatura latinoamericana,* de la Casa de las Américas[72]. Por otra parte, es significativo que si en el siglo xIx, y aun en el momento en que Pedro Henríquez Ureña daba a conocer *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), libro capital, era frecuente que un escritor nuestro se viera obligado a publicar sus obras en tierras metropolitanas (como suele ser todavía el caso para los escritores de las Antillas de lengua no española), hace tiempo que en muchos países iberoamericanos se publica la gran mayoría de sus obras literarias.

Pero si esa "mostración" de las obras mismas es fundamental, no olvidemos que ella no sustituye la discusión crítica y teórica que lleva, precisamente, a la escogida, a la jerarquización de las obras en cuestión. Es cierto que los valores encarnan en las obras, y al abordaje axiológico sólo le es dable revelarlos. Pero ese abordaje es imprescindible, porque si en efecto es capaz de revelar los valores positivos, hace posible diseñar un mundo coherente y genuino, acercando a unas obras entre sí y separándolas de otras, destacando en aquellas los aspectos esenciales, y señalando las obras que merecen la difusión reclamada por Henríquez Ureña. Todo ello supone una compleja operación; o, por mejor decir, varias operaciones: y

[72] Una excelente visión general de esta *Colección,* que contó con su asesoría desde el primer momento, nos ha dejado la dominicana-cubana CAMELA HENRÍQUEZ UREÑA en "Sobre la *Colección Literatura latinoamericana", Casa de las Américas,* núm. 45, noviembre-diciembre de 1967. Cf. una comparación con la *Biblioteca americana,'* en cuyo diseño también participó Camila Henríquez Ureña, en la pág. 160. A partir de 1976 empezó a aparecer en Caracas la *Biblioteca Ayacucho,* que tiene puntos de contacto con las anteriores, pero en conjunto es mejor que ellas.

si unas son de naturaleza teórica y crítica, lo tocante a "poner en circulación [...] nombres centrales y libros de lectura indispensables" ya no es, en esencia, ni una cosa ni otra: es una tarea política (término que no podemos rehuir), de política cultural, que necesariamente mira a la otra política (tomando el término en sentido lato), en cuyo seno le incumben funciones específicas. Aquellas colecciones de obras mayores de la literatura hispanoamericana ejemplifican cabalmente este hecho. También, la utilización tendenciosa de una zona de la reciente narrativa hispanoamericana, a la que se dio en llamar con el desagradable y extraliterario término de *boom,* promovida por razones políticas y editoriales[73]. Los vínculos entre cierta crítica de voluntad ahistórica y esa promoción son obvios, por lo que es absurdo considerar a ambas con una visión exclusiva, técnicamente "literaria". La discusión sobre ellas está obligada a tomar en cuenta también —y a veces, sobre todo— otras razones.

Dando pues por sentado que la valoración de las obras es imprescindible, y tomando en consideración hechos como los señalados anteriormente, creo que en lo que toca a los criterios para nuestra crítica, y si se quiere a las urgencias de ella, siguen teniendo validez estas observaciones de Reyes:

> La llamada crítica pura —estética y estilística [hoy diríamos paraformalista o estructuralista] — sólo considera el valor específicamente literario de una obra, en forma y en fondo. Pero no podría conducir a un juicio y a una comprensión cabales. Si no tomamos en cuenta algunos factores sociales, históricos, biográficos o psicológicos, no llegaremos a una valoración justa[74].

---

[73] Sobre esta cuestión, cf. por ejemplo, del colombiano JAIME MEJÍA DUQUE: "El 'boom' de la narrativa latinoamericana", *Narrativa y neocoloniaje en América Latina,* Buenos Aires, 1974; y de MARIO BENEDETTI: *El escritor latinoamericano y la revolución posible,* Buenos Aires, 1974, especialmente págs. 147-155.

[74] ALFONSO REYES: "Fragmento sobre la interpretación social de las letras iberoamericanas", *Marginalia, primera serie,* México, 1952, pág. 154. Ahora en el tomo XXII, pág. 155, de sus *Obras completas,* México, 1989, presentado por JOSÉ LUIS MARTÍNEZ.

La demanda de lo que Reyes, en otras ocasiones, llamó "integración de los métodos", y para lo que hoy acaso se prefiera el nombre de "colaboración interdisciplinaria" —que de ninguna manera debe confundirse con un eclecticismo desmedulado—, la expone así, en nuestros días, el mexicano Jaime Labastida:

Tenemos que evitar [...] dos falsas vías de solución de la cuestión artística: una consistiría en la reducción de la obra a sus significados (económicos, políticos, sociales), con lo cual se caería en el vicio de un sociologismo o economismo vulgar; la otra vía estaría representada por la pretensión formalista, que buscaría en la obra exclusivamente notas de orden "formal" (significantes) o, según se intenta hacer en la actualidad, reproducciones de modelos lingüísticos, por ejemplo el "habla" o la "escritura" de los novelistas. El método correcto parecería ser, por el contrario, el que uniera, pero sin eclecticismo, lo más valioso de ambas tendencias o intentos de solución[75].

Sin duda es integrando lo más valioso de tales métodos, y eludiendo sus escollos, como llegaremos a contar con la crítica que requerimos. Uno de esos escollos lo conocemos bien, y hoy tirios y troyanos coinciden en denigrarlo (significativamente, entre quienes lo denigran con más entusiasmo se hallan algunos de sus intransigentes practicantes de ayer): el *sociologismo vulgar;* pero con no menor energía merece ser rechazado el otro escollo, para el que propongo la denominación simétrica de *estructuralismo vulgar,* el cual, por otra parte, es el que ahora nos amenaza más, pues el estudio burgués de la literatura pretende hoy tildar de sociologismo *vulgar* a *todo* abordaje, histórico de la literatura, e imponer así su enfoque ahistoricista.

Rechazar los escollos, sin embargo, no puede significar, de ninguna manera, rechazar los *métodos* de los cuales aquellos escollos no son sino su desbordamiento, extrapolación o absolutización. Sin lo mejor de tales métodos, la crítica es sencillamente irrealizable: uno, nos llevará a articular nuestras obras, para hacerlas plenamente comprensibles, con la historia real

[75] JAIME LABASTIDA: "Alejo Carpentier: realidad y conocimiento estético [...]", *Casa de las Américas,* núm. 87, noviembre-diciembre de 1974, pág. 24.

de nuestros países: historia que en considerable medida está aún por escribirse con criterio científico, lo que constituye una pesada dificultad para nuestro trabajo; otro, a captar las verdaderas características formales de nuestras obras, y la función conceptual de esas características, en lo que es de mucha utilidad la lección de della Volpe[76]. Ambos coherentemente integrados, harán posible contar con la crítica requerida por el abordaje maduro de nuestra literatura: más madura, ella, que la teorización y la crítica sobre ella. Lo cual, a fin de cuentas, no es para alarmar como sería lo contrario: el predominio, por encima de la literatura misma, de la crítica y la teorización: y sobre todo de *cierta* crítica y *cierta* teorización. De esto último vemos muestras abundantes en más de un país capitalista, y constituye otro ejemplo, aunque la palabra nos sea tan desagradable, de decadencia: no hay allí el recio vuelo crítico que sería señal de vigor intelectual, sino el "torpe vuelo de avutarda", como diría Antonio Machado, del alejandrinismo, del bizantinismo, del escolasticismo ergotizador, de la retórica de nuevo (y viejo) cuño: en suma, del estructuralismo vulgar. Pero si siempre es preferible que la literatura alcance las realizaciones a que aún no arriba el estudio sobre ella, la verdadera muestra de salud es que la praxis literaria, como toda praxis, sea iluminada por su correspondiente teoría, haciéndose así posible un enjuiciamiento a la altura de su objeto, e incluso la inserción orgánica y justa de este último en un orbe histórico más vasto[77].

Final provisorio

A lo largo de nuestra difícil historia, no nos han faltado contribuciones valiosas, y aun muy valiosas, a esa tarea colectiva

---

[76] Una forma válida de realizar esta labor se aprecia en obras recientes de los críticos cubanos SERGIO CHAPLE: *Rafael María de Mendive. Definición de un poeta,* La Habana, 1973, y SALVADOR ARIAS: *Búsqueda y análisis,* La Habana, 1974.

[77] Un ejemplo de la crítica integral que requiere nuestra literatura es el libro del peruano ANTONIO CORNEJO POLAR *LOS universos narrativos de José María Arguedas,* Buenos Aires, 1975.

que tenemos por delante, y a la que ofrecen un modesto aporte las páginas precedentes: la de precisar los verdaderos aspectos teóricos de nuestra literatura. Desde la polémica Bello-Sarmiento hasta la tarea fundadora de José Martí; y desde los estudios indispensables de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes hasta nuestros días, tales aportes constituyen un *corpus* que en gran medida espera aún su apreciación, articulación y utilización adecuadas. Un capítulo decisivo en el proceso de esa meditación fue iniciado por José Carlos Mariátegui al introducir hace décadas el materialismo histórico, en nuestros estudios literarios. Su tarea sería continuada por hombres como José Antonio Portuondo, y por un grupo apreciable de estudiosos más jóvenes a lo largo del Continente, a quienes hay que añadir a investigadores marxistas no latinoamericanos que, sobre todo en años recientes (a partir del triunfo de la Revolución Cubana y de la atención que ella atrajo hacia nuestra América), han hecho importantes contribuciones. Entre todos ellos, y los que vayan apareciendo, se va desbrozando el terreno que nos permitirá elaborar la teoría adecuada de nuestras letras. El que aún no contemos sino parcialmente con ella no debe descorazonarnos. El francés Jean Pérus considera a la teoría literaria, en general, como "una ciencia en vía de constitución", y habla de su "estado aún incierto" [78] ; y la revista francesa *La Nouvelle Critique,* al presentar el ensayo "¿Es posible una ciencia de lo literario?", afirma que "no disponemos aún de trabajos que permitirían fundar una teoría marxista del fenómeno literario" [79]. Quizá haya en esto cierta exageración[80]; pero por lo que sabemos, y a pesar de lo enmarañado de nuestra historia, *en cierta forma* nos encontramos, en este orden, en circunstancias parecidas al resto del mundo: con las particularidades propias de cada uno, desde luego. Y el que, como paso indis-

---

[78] JEAN PÉRUS: *Méthodes et lechniques du travail en histoire littéraire,* París, 1972, pág. 60.

[79] FRANCE VERNIER: *op. cit.* en nota 67, pág. 1 (presentación por *N[ouvelle] Critique,* editora del ensayo).

[80] Cf. por ejemplo: ANDRÉ GISSELBRECHT: *op. cit.* en nota 33.

pensable para elaborar nuestra propia teoría literaria, insistamos en rechazar la imposición indiscriminada de criterios nacidos de otras literaturas, no puede ser visto, en forma alguna, como resultado de una voluntad aislacionista. La verdad es exactamente lo opuesto. Necesitamos pensar nuestra concreta realidad, señalar sus rasgos específicos, porque sólo procediendo de esa manera, a lo largo y ancho del planeta, conoceremos lo que tenemos en común, detectaremos los vínculos reales, y podremos arribar un día a lo que será de veras la teoría general de la literatura general.

CARTA SOBRE LA CRÍTICA*

La Habana, agosto 30 de 1976

Sr. Jorge Ruffinelli
México.

Estimado amigo Jorge:

Me pides un ensayo sobre "La crítica literaria, hoy", que se publicará en *Texto Crítico,* y me dices que prefieren "la forma de un ensayo y no de respuestas a preguntas concretas". Quizá el ensayo, ese "centauro de los géneros" que dijo Reyes, tolere también la forma de una carta, así que te ruego que consideres a esta como el ensayo que me pides.

---

* En julio de 1976 recibí una circular de JORGE RUFINEILLI, director de la revista mexicana *Texto Crítico,* quien me enviaba las preguntas de una encuesta sobre "La crítica literaria, hoy" que se publicaría en la revista. Aunque en la circular se decía: "Preferimos la forma de un ensayo y no de respuestas a preguntas concretas", se añadía: "con el fin de orientarlo en la dirección de nuestras preocupaciones, ponemos a su consideración las siguientes interrogantes:

1. ¿Cómo podría definirse la crítica literaria?
2. ¿Cuál es su función?
3. ¿Hay relación entre el ejercicio crítico y la ideología?
4. ¿Es la crítica de importancia secundaria frente a la ficción o a la poesía?
5. ¿Existe una crítica literaria latinoamericana orgánica? ¿Cuáles serían sus características y obras principales, en el caso positivo?
6. ¿Considera usted que en América Latina la crítica debe seguir modelos europeos y norteamericanos, como el formalismo, el estructuralismo, la semiótica, etcétera, o bien esa actitud sería de algún modo colonialismo cultural?
7. ¿Cuáles son, en su criterio, las tendencias u orientaciones actuales de la crítica y cuáles sus riesgos principales?".

La encuesta apareció en *Texto Crítico,* núm. 6, enero-abril de 1977.

De entrada, tengo algunas dificultades para escribirlo, que van desde mi gran escasez de tiempo hasta el hecho de que, como sabes, hace poco he publicado un libro en que intento precisamente responder, entre otros, a los interrogantes que me planteas [1] Así que corro el riesgo de repetirme o de contradecirme. Voy a tratar de eludir ambos escollos, y al mismo tiempo de satisfacer tu solicitud.

Las preguntas 1 y 2, y en cierta forma la 3, no hay duda de que están estrechamente vinculadas entre sí. Definir cualquier cosa suele implicar al menos una referencia a su función; y si esa cosa es un objeto cultural, no se ve cómo puede no relacionársele con la ideología. A mí me sigue pareciendo válida la reiterada definición de Martí según la cual "la crítica es el ejercicio del criterio": aunque yo mismo he llamado "modesta" a esta definición, bien sabemos que tiene más miga de lo que parece (también la llamé "irreprochable"). A veces hay, o pretende haber, un tipo de crítica en la que se intenta abolir el criterio: a través de ella, la obra pasaría como la luz. Por otra parte, es menester tomar en consideración de qué "criterio" se trata. La primera aspiración me parece francamente insostenible. Ya se sabe que incluso la percepción humana es histórica, lo que quiere decir que supone una actividad cultural. El *gusto,* con mayor razón, también. De manera que si el mero hecho de *ver* o de *oír* (y aún más el de *gustar),* humanamente hablando, implican una vasta red de convenciones, y por tanto de criterios, es evidente que ello ocurre en mucha mayor medida en todo lo que aspire a ser llamada *crítica. Ver* (de veras) una vasija griega, un fresco maya o un Klee es un hecho cultural, cargado de connotaciones conceptuales. *Criticar* tales objetos, lo es en grado mucho mayor. No se equivoca Reyes cuando habla del "juicio" como la "corona de la crítica". Lo que ocurre es que esta, como todas las metáforas, al mismo tiempo que ilumina, puede llevar a extravío a quien lee de modo plano. Esa "corona" lo es por la jerarquía que ostenta, pero no necesariamente por su ubicación. El juicio en cuestión

[1] Se trata de la primera edición (1975) de este propio libro.

no tiene que ser la conclusión explícita de la tarea crítica: puede estar, en lo que toca a tal tarea, *in medias res,* o al principio, o incluso implícito, pero fungiendo de raíz misma de aquella tarea. Y si esto es así, si la crítica es el ejercicio del criterio, su función tiene que estar estrechamente relacionada con este hecho: la crítica literaria emite un juicio sobre la obra literaria. Por supuesto, así como un rey no es sólo corona, la crítica no es sólo juicio: el juicio ordena, gobierna, pero a su vez necesita estar sustentado en labores sin las cuales él mismo no se justificaría. Creo que es ya innecesario insistir en que esa crítica que implica el criterio se relaciona desde luego vitalmente con la ideología: es parte de ella. A propósito de esto, no quiero embrollarme aquí en la discusión que al cabo se reveló bastante tonta sobre la noción de ideología tal como intentó clarificarla Althusser. Después de haberla presentado sólo como "falsa conciencia" (según el modelo de *La ideología alemana),* y por tanto como opuesta a la ciencia, en sus recientes *Elements d'autocritique* (París, 1974) él mismo ha reconocido estar equivocado en este punto, ya que en los clásicos del marxismo *ideología* significa sencillamente dos cosas. La voluntad de nitidez conceptual en Althusser, dicho sea entre paréntesis, fue algo que debimos agradecerle. Lástima que muchos de sus distingos acabaran quebrándose "de sotiles", como le hubiera podido advertir Maese Pedro. A falta del personaje cervantino, algo hizo en este sentido Lucien Séve en su *Marxisme et théorie de la personnalité* (París, 1969). Pero ahora veo que me he apartado bastante de la pregunta. No te olvides, querido Jorge, que después de todo esto es una carta, y en las cartas uno puede tomarse libertades que un ensayo, más envarado, no toleraría. Vuelvo pues yo también a mi "canto llano", para concluir esta cuestión diciéndote que, para mí, la crítica no es un género literario, sino un género filosófico. Naturalmente, un género peculiar. Como todos.

La pregunta 4 se las trae. Es evidente que si la crítica vive en función de la ficción o de la poesía, la primera respuesta que se nos ocurre es decir que es secundaria frente a aquellas. Creo que fue también Reyes quien la comparaba a la sombra.

Y George Steiner no le ha ahorrado durezas en ese sentido. Sólo que habría que volver sobre las premisas: ¿vive realmente la crítica en función de la ficción o la poesía? Aquí lo conflictivo es la expresión "en función de". ¿Vive el pensamiento en función de aquello de que se ocupa? ¿Diríamos que es de importancia secundaria, por ejemplo, la teoría de la relatividad frente al hecho de la relatividad? ¿O no se trata más bien de dos hechos: la realidad y la realidad pensada? Naturalmente, nadie que quiera leer un poema, se irá a leer una crítica de ese poema; como nadie que quiera ver los astros se irá a leer libros de astronomía. Pero nadie podrá saber lo que son los astros, pensarlos y relacionarlos con el resto de la realidad, tan sólo con salir una noche a mirar el prodigioso cielo estrellado.

En cuanto a si existe o no una crítica literaria latinoamericana orgánica, no creo que podamos responder ni con demasiado entusiasmo ni con demasiada desolación. Existe una crítica literaria latinoamericana en la medida en que existe un pensamiento latinoamericano. Y existe un pensamiento latinoamericano en la medida que existe la América Latina. Ahora bien: ¿existe la América Latina? Bueno, está existiendo, de modo precario y agónico (en el sentido en que Martí y luego Unamuno empleaban la palabra agonía como lucha). La crítica latinoamericana digna de ese nombre ha estado siempre vinculada a esa agonía, y todos sabemos que sus autores se llaman Bello y Sarmiento, Martí y Darío, Rodó y Sanín Cano, Reyes y Henríquez Ureña, Martínez Estrada y Mariátegui. Los más encrespados de ellos eran hombres de abierta pelea; pero aun los más serenos sabían que al andar "en busca de nuestra expresión", andamos sobre todo en busca de una "Patria de la justicia".

La idea de que nuestra crítica deba (o no) seguir modelos europeos y norteamericanos, está puesta en la pregunta 6 como una mina en un campo que tuviera un letrero inmenso: "Atención: campo minado". Es tal la provocación, que uno está tentado de responder afirmativamente, sólo porque cree que debe haber alguna trampa en ese letrero. Los aportes verdaderamente científicos, no importa cuál sea su lugar de origen, son desde luego ganancia de la humanidad toda. A nadie se

le ocurriría en Oaxaca o en Camagüey ponerse a decir que la tierra es cuadrada sólo para que no le dijeran que es un colonizado cultural porque eso de que la tierra es redonda es cosa de europeos. Pero el problema no es ese, como tú bien sabes. Ya el viejo Andrés Bello, que no era precisamente un desmelenado, aconsejaba imitar a Europa más que en sus resultados, en los procedimientos que llevaron a esos resultados. Lo fundamental para la crítica (para el pensamiento) de la América Latina es serlo de veras: ejercer el criterio, asimilar lo que le haga falta del mundo entero (Valéry decía que el león estaba hecho de cordero asimilado), y arribar a conclusiones propias, genuinas, originales: originales no por ser distintas o raras, sino por ser fieles a aquello que las ha originado. En este sentido, la fuerza de una crítica latinoamericana se pone de manifiesto al ser capaz no sólo de enjuiciar nuestras cosas, sino también las cosas del resto del mundo. Cuando uno lee hoy lo que escribió en su época Martí sobre Wilde, Whitman o los pintores impresionistas franceses, se enorgullece al ver cómo aquel hombre estaba a la vanguardia no de la América Latina sino del mundo en su crítica. Carpentier me decía hace poco que ha estado releyendo las críticas de Zola sobre los impresionistas, y que le dan pena (en el sentido que esta expresión tiene para nosotros los cubanos) al lado de las páginas deslumbrantes de Martí. He ahí un camino.

Ahora que voy llegando al final, me doy cuenta de que carezco de suficiente información para señalar las tendencias y orientaciones actuales de la crítica y sus riesgos principales. Pero como se supone que estoy obligado a responder, y a fin de hacerlo de la manera más sintética posible, te diré que, fuera de la crítica que se resiste a serlo (lo que debemos concederle, prescindiendo de ella), ha habido en los últimos años, como todos sabemos, un renovado interés en los estudios formales, y otro en los abordajes sociológicos. En ambas vertientes se puede arribar a resultados positivos, como de hecho ha ocurrido. Pero la absolutización de cada una de esas vertientes (lo que en otra ocasión he llamado estructuralismo vulgar, y el conocido sociologismo vulgar) sigue provocando escollos a la crítica. Tampoco

se trata de postular un eclecticismo deshuesado. Por lo pronto, quizá convenga aceptar que en varios casos sencillamente nos encontramos ante disciplinas distintas, que se proponen objetivos distintos. No son iguales los acercamientos hechos a una muchacha por su abogado, su médico, su dirigente político, su profesor y su novio. ¿Por qué no pensar que a la literatura le ocurre otro tanto ? Claro, no todos esos acercamientos corresponden en rigor a la crítica literaria. ¿Cuáles sí y cuáles no? Si te parece bien, vamos a dejar la respuesta para otra carta.

Te saluda cordialmente, con los mejores deseos para *Texto Crítico,* tu compañero y amigo

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

II

MODERNISMO, 98, SUBDESARROLLO *

1. - Desde que, hace treinta y cuatro años, Federico de Onís expusiera en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932* (Madrid, 1934) su nueva interpretación del modernismo[1], tal interpretación ha ido imponiéndose, con enriquecimientos y precisiones del propio de Onís y de otros autores[2]. Ella supone, entre varios aspectos (rectificaciones cronológicas, descubrimiento de la verdadera función de algunos de sus elementos formales, etcétera), los siguientes:

a) Considerar como una sola la literatura que, en el último cuarto del siglo XIX, comienza a desarrollarse primero en Hispanoamérica, y algo después en España, y abarcará hasta bien entrado el siglo XX. Este criterio acepta que la literatura del modernismo no es la de una escuela, sino la de una época, como las del barroco o el romanticismo. Al mismo tiempo, rechaza la tesis de que el "modernismo" sea propio de Hispanoamérica, y la literatura del 98, de España, otorgándole a aquella la parte del cisne y a esta la del león[3], y, en general, rechaza la

---

* Con ligeras modificaciones, este es el texto de una ponencia leída en el III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en México, en agosto de 1968. Se recogió en mi libro *Ensayo de otro mundo,* 2ª ed., ampliada, Santiago de Chile, 1969.

[1] Para evitar constantes aclaraciones, escribiré la palabra "modernismo" entre comillas para indicar la acepción estrecha ya superada; y sin comillas, modernismo, cuando se trate del nuevo concepto.

[2] Como Juan Ramón Jiménez, Ángel del Río, Max Henríquez Ureña, Manuel Pedro González, Iván A. Schulman, Ricardo Gullón.

[3] Opinión expuesta, entre muchos otros, por PEDRO SALINAS en su ensayo de 1938 "El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus", *Literatura española del siglo XX,* segunda edición aumentada, México 1949.

contraposición de esas dos líneas en el interior mismo de España, como hace todavía Guillermo Díaz-Plaja en *Modernismo frente a noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del* SIGLO XX (Madrid, 1951).

b) Incluir decididamente dentro del modernismo no sólo a los poetas, sino también, y de modo relevante, a los prosistas. Puesto que a menudo se trata de las mismas personas, quizá sea mejor decir: no sólo la poesía, sino también la prosa.

c) Como consecuencia de lo anterior, incluir plenamente dentro del modernismo, dándoles su verdadero sitio, a figuras como José Martí y Miguel de Unamuno.

2. - Pero esta justa ampliación del concepto de modernismo obliga a dar razón de varios hechos, y señaladamente de dos:

a) En qué puede consistir la nueva unidad literaria de España e Hispanoamérica, que ya no es la propia de metrópoli y colonias (dándose incluso el caso de que esta nueva literatura no arranque de España, sino de Hispanoamérica).

b) Qué relación guarda el hecho literario que es el modernismo con el pensamiento[4] que anima sobre todo (aunque no exclusivamente) a sus prosistas, y en particular a José Martí y Miguel de Unamuno, quienes son también los más importantes pensadores de la lengua desde que se inició la decadencia española[5].

3. - Ello es particularmente visible en lo tocante a la nueva unidad literaria de España e Hispanoamérica de que da testi-

---

[4] Me valgo del término *pensamiento* tal como lo considera JOSÉ GAOS en su *Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea* (México, 1945). No es dable olvidar, sin embargo (aunque no sea este el lugar para insistir en ello), "la pertenencia de la poesía [es decir, de la literatura] al pensamiento en general", criterio que defiende con fortuna GALVANO DELLA VOLPE en su *Crítica del gusto,* traducción del italiano por MANUEL SACRISTÁN, Barcelona, *1966.*

[5] "Los más grandes pensadores de lengua española desde el Siglo de Oro de las letras españolas son precisa y significativamente los más grandes prosistas de la lengua desde el mismo siglo". JOSÉ GAOS: *op. cit.,* pág. xxxvI

monio el modernismo. La unidad de una literatura está sustentada en una unidad previa, de carácter no literario. Esa unidad podrá ser la nación, como ha ocurrido en Europa desde el Renacimiento, o formas anteriores, como en Grecia, Roma y el Medioevo: en cualquier caso, una institución relativamente homogénea, de naturaleza no literaria, se expresa a través de una literatura. Con frecuencia esa institución es política. Sin embargo, ha sido dicho —y comparto ese criterio— que con el modernismo se hace una la literatura de España e Hispanoamérica precisamente en un momento en que estas zonas ya no constituyen unidad política alguna. Parece innecesario refutar la tesis de que sea la comunidad lingüística la que consolide esa literatura: sin querer restarle su evidente importancia, esa comunidad, así como otros aspectos de una tradición vivida en común, son, para decirlo en términos matemáticos, necesarios pero no suficientes —como se ve en numerosos casos de metrópolis y colonias o excolonias—. Quiero ofrecer otra hipótesis sobre la unidad de España e Hispanoamérica que el modernismo va a expresar.

En el último cuarto del siglo xIx, afirmadas ya e incluso en vías de expansión imperialista las potencias capitalistas de Europa y los Estados Unidos, se hace evidente que no sólo los países hispanoamericanos, sino la propia España no se cuentan entre esas potencias: han sido marginadas de la línea mayor de la historia, y constituyen lo que, entrado el siglo xx, se llamarán países subdesarrollados. Esta tragedia histórica que viven simultáneamente, en esa época, España y sus excolonias americanas, es el sustrato común de que va a dar testimonio el modernismo literario e ideológico. (Recuérdese, por otra parte, que tal hecho contribuye a mantener en cierta forma unidos a los múltiples países de la propia Hispanoamérica.) Esta condición de subdesarrollo no es la misma para Hispanoamérica que para España [6]; tampoco se borran del todo las distinciones entre una y otra literatura. Pero, por debajo de esas distinciones,

[6] Sobre la evidente diferencia — estructural y genéticamente hablando — entre el subdesarrollo hispanoamericano y el español, cf. YVES LACOSTE: *Les pays sous-développés,* Paris, 1960, especialmente pág. 86.

una estructura común las unifica: no una entidad política, sino una desventura económica que no tardará en revelarse casi al mismo tiempo en desventuras políticas y en una compleja obra literaria.

4.-En relación con el pensamiento que anima al modernismo, considero, como es obvio después de dicho lo anterior, que se trata de la aparición, a menudo confusa, dolorosa o indirecta, de la conciencia de pertenecer a esos países laterales, "secundarios" (dijo Marx), que ahora llaman subdesarrollados. Hace más de veinte años, Ángel del Río y M. J. Bernadette habían advertido que "este fenómeno aparentemente contradictorio —máximo nacionalismo al lado de máximo universalismo— [...] toma mayor impulso en los países que habían sido afectados menos directamente por la revolución liberal, industrial y científica del siglo XIX"[7]. El carácter rebelde del modernismo, por otra parte, incluso del más aparentemente superficial, ya fue visto con acierto por Ricardo Gullón, quien supo destacar el papel funcional de lo que se solía tener por hueca utilería: "el cisne y Versalles y las princesas tienen sentido", dijo. "Son armas contra la vulgaridad y la chabacanería del ensoberbecido burgués; no imágenes de una evasión, sino instrumentos para combatir la imagen de la realidad que se les quería imponer"[8]. Más lejos ha ido Octavio Paz (y aunque se estuviera refiriendo sólo a Hispanoamérica, sus palabras, *mutatis mutandis,* son también válidas para la España del momento) al escribir que en los modernistas "el amor a la modernidad no es culto a la moda: es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces negada a los hispanoamericanos"[9]. ¿Qué puede ser la otra cara de esta voluntad, sino la conciencia de carecer de lo que se quiere? Ese pensamiento va a expresarse antes en Hispanoamérica que en

[7] ÁNGEL DEL Río y M. J. BERNADETTE: *El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos (1895-1931),* Buenos Aires, 1946, pág. 21.

[8] RICARDO GULLÓN: *Direcciones del modernismo,* Madrid, 1963, pág. 48.

[9] OCTAVIO PAZ: *Cuadrivio,* México, 1965, pág. 21.

España porque en aquella la realidad estaba menos enmascarada; y tanto en una como en otra, conocerá primero una ilusión de modernidad por la vía del contagio, para ir a parar luego a la certidumbre de que somos otra cosa, y adquirir una aprehensión más clara de nuestra propia realidad. Ese pensamiento puede y debe rastrearse en toda la literatura modernista. De esa forma se contribuirá a tener una idea más clara de su verdadero rostro. Pero, por supuesto, se hace más evidente en quienes tienen como tarea hacer explícito dicho pensamiento: los pensadores. Ya he escrito que dichos pensadores —y no es un azar— coinciden con los grandes prosistas. Convendría detenerse en los mayores: José Martí y Miguel de Unamuno. Pero es menester recordar antes otra sagaz observación de Gaos:

> Pensamiento de la decadencia [en España] y pensamiento de la independencia [en Hispanoamérica] presentan notorias afinidades de fondo y forma. Buscar las causas y encontrar los remedios de la decadencia nacional, resolver los problemas de la constitución de la patria son operaciones del mismo sentido: de política en la amplia acepción etimológica del término, que lo refiere a la comunidad cultural en todos los sectores de la cultura y no sólo en el político en la acepción más estricta, pero que comprende también esta. Pues bien: política en ambas acepciones, o en la primera, es si no la totalidad absoluta, la mayor y mejor o buena parte, o cuando menos la inspiración radical o entera, de la obra de pensamiento de los nombrados o aludidos [...] Y casi podría agregarse que en la medida en que pensamiento de la decadencia y de la independencia se alejan de la política en la acepción amplia hacia la filosofía pura, descienden en originalidad y valía. En cuanto a la forma, la del tratado o curso sistemático y metódico es la de la parte también menos original y valiosa, más meramente didáctica, de la obra colectiva; la,de la parte más original y valiosa es la del ensayo y el artículo y la del discurso, de estilo de valor estético en muchos casos, sumo en algunos [...] Pero además de estas afinidades generales de fondo y forma se encuentran paralelismos, correlaciones precisas entre las sucesivas promociones de pensadores de la decadencia y pensadores de la independencia [...] La razón radical y concluyente [...] estaría en una unidad histórica que ellas contribuyen a hacer ver y probar[10].

---

[10] JOSÉ GAOS: *op. cit.,* págs. XXXV-XXXVII.

Ésta bien podría ser una introducción al pensamiento de estos hombres, el cual está allí caracterizado desde el arranque y el sesgo hasta los géneros mismos en que encarna (y a los que Gaos llama, algo confusamente, "forma"). Hay que añadir que los une, más allá de los términos propuestos por Gaos ("pensamiento de la decadencia" para los españoles, "pensamiento de la independencia" para los americanos), el subdesarrollo. Y aquí es necesario trasladar a este concepto lo que Gaos dice del pensamiento de la decadencia: que es tal *por el objeto y no necesariamente por el sujeto.*

5. - De los grandes pensadores del modernismo, el más entrañado con esta cuestión, y por ello mismo el más actual, es José Martí. En otra parte[11] quise mostrar que Martí fue el primero en descubrir la existencia de lo que luego se llamaría tercer mundo. Y ello por varias razones. Dije antes que la aparición del modernismo ocurre primero en Hispanoamérica que en España, porque en aquella la realidad estaba menos enmascarada. Ahora añado que, en cierta forma, Cuba era para Hispanoamérica lo que ésta para la comunidad hispánica. Medio siglo después de la independencia política del continente hispanoamericano, continuaba siendo colonia española. Al acometer su liberación, Martí se encuentra con otras realidades históricas que todavía podían pasar relativamente inadvertidas para los demás países hispanoamericanos —y, desde luego, para España—. Además, los quince años de residencia de Martí en Nueva York le permiten conocer íntimamente la transformación de los Estados Unidos en país monopolista e imperialista, y le dejan advertir que la primera víctima de ese nuevo imperialismo había de ser nada menos que su propia Cuba, y, sobre ella, el continente que él llamara "nuestra América" para distinguirlo de lo que también llamara "la América europea". Los años de residencia de Martí en Nueva York son compa-

[11]"Martí en su (tercer) mundo", *Cuba Socialista,* núm. 41, enero de 1965, y luego en varias ed. Allí adelanté algunas ideas que retomo y desarrollo en esta ponencia.

rables, para la toma de conciencia de nuestro mundo, a los años de estancia de Carlos Marx en Londres para la elaboración de *El capital.* La complejísima situación en que Martí está colocado le hace quemar etapas: muy pronto, sabe ya que aquel contagio de modernidad que todavía iba a ilusionar a tantos, es puro mimetismo sin consecuencia. Lo importante es contar con nuestra propia realidad, y en ella injertar el mundo. En vísperas de darse por entero a la organización de la guerra, que será tanto contra el decadente colonialismo español como contra el naciente imperialismo estadounidense, publica ese sobrecogedor manifiesto que es "Nuestra América" (1891). Allí está patente el pensamiento más profundo y perdurable del modernismo, la verdadera entrada intelecual de Hispanoamérica en la modernidad. Ahora bien: esta no es una verificación a la que pueda llegarse por caminos únicamente estilísticos ni, en general, literarios. De hecho, sin esta clarificación ideológica, los que han insistido, con razón, en que se considere a Martí dentro del modernismo, por lo general no han llegado a mostrar la articulación orgánica entre estilo y pensamiento (modernistas ambos) de José Martí, dejando así abierta la brecha para que buenos conocedores de Martí, como Juan Marinello[12], le

[12] Cf. sobre todo JUAN MARINELLO: *fosé Martí, escritor americano, Martí y el Modernismo,* México, 1958. Pero luego hubo que tomar en cuenta la importante rectificación que posteriormente hiciera sobre este punto Marinello. Al hablar en París con motivo del centenario de Darío, en 1967, el gran crítico dijo: "Si escribiera de nuevo aquel libro mío — valgan rectificaciones en alta voz, que son las buenas—, no reproduciría exactamente cuanto allí consigné [...] Quien no rectifique el camino poniendo el oído a los rumores que lo bordean, corre el peligro de quedarse rezagado, o de no llegar a parte alguna. No es que hayamos renegado de la tesis fundamental de aquel estudio; es que la meditación continuada sobre sus confluencias impone cambios saludables de enfoque y tono. Sigo creyendo desde luego — y es la espina dorsal del libro *Martí, escritor americano* — que nuestro libertador no puede comprenderse entre los precursores del Modernismo, ni entre los modernistas, porque es la figura magistral de un hecho de distinta naturaleza y mayor alcance, en que el Modernismo queda inserto". Más adelante Marinello hablará "del más importante período de la literatura latinoamericana [sic], el que arranca de los años 80 del siglo pasado y llega hasta los 20 de la presente centuria [...] la magna etapa, nuestra Edad de Oro [...] Llámémosla modernidad, o universalidad, o toma de conciencia,

negaran al revolucionario político su condición de modernista, estimando que esta le venía demasiado estrecha. En los términos en que estaba planteada aquella polémica, no podía haber acuerdo. Era menester redefinir el modernismo más allá de la literatura, y considerar a esta funcionalmente, para que se viera entonces no sólo que Martí sí es enteramente modernista, sino que es el mayor de ellos, tanto en el orden puramente literario (cosa que ya se le reconoce) como en el ideológico.

6.-No se ha intentado hasta ahora un estudio del pensamiento de Unamuno desde esta perspectiva. La posibilidad, sin embargo, se anuncia fecunda. Unamuno es un característico pensador del subdesarrollo, desde sus aciertos hasta sus confusiones. Y más precisamente —como suele ocurrir en estos casos—, del subdesarrollo *español,* aunque no careciera de atisbos hispanoamericanos e hispánicos en general. La evolución de su pensamiento es típica de los modernistas: un primer instante de confianza en la renovación del país por la vía del traslado de las modernidades (es el momento de su militancia socialista[13], de la idea de europeizar a España expresada en los ensayos de *En torno al casticismo,* 1895); y, después de 1898, el repliegue sobre sí, el "¡Adentro!", la reinvindicación de la africanidad de España, que le había discutido antes a Gavinet, de su anormalidad (o como él preferirá escribir, de su "enormidad") en relación con Europa: es decir, de su trágica margi-

---

o de otro modo cualquiera...". JUAN MARINELLO: "Centenario de Rubén Darío" (1967), *Creación y Revolución,* La Habana, 1973, págs. 36-38. Lo que Marinello llama Modernismo es lo que considero "modernismo"; y lo que llama "un hecho de distinta naturaleza y mayor alcance en que el Modernismo queda inserto", es lo que propongo que se llame, sin comillas, modernismo, al que, en efecto, llamé "toma de conciencia": cf. "Martí en su (tercer) mundo", cit. en nota 11; y "modernidad": cf. *supra.*

[13] Cuando escribí la ponencia, conocía sobre el punto el libro de RAFAEL PÉREZ DE LA DEHESA *Política y sociedad en el primer Unamuno 1894-1904,* Madrid, 1966; pero aún no los aportes coetáneos de CARLOS BLANCO AGUINAGA, quien, tomando en consideración ulteriores rectificaciones, ofrecería después su atendible balance "El socialismo de Unamuno (1894-1897)", *Juventud del 98,* Madrid, 1970.

nación con respecto al mundo capitalista desarrollado. Sólo que si en Martí —de quien Unamuno se sintió significativamente cercano— la reivindicación de "nuestra América" tiene tintes aurorales, porque se anuncia con perspectivas de luchas victoriosas y con plena claridad de sus caracteres, en Unamuno la reivindicación de España carece de aquellas perspectivas y de esta claridad, y esto hace de él el pensador trágico por excelencia del idioma, y, debido a ello, el más vivo testimonio de la cerrazón histórica de su país en aquellos años. Es lamentable que ni una sola vez se le nombre en el libro de Lucien Goldmann *Le dieu caché. Études sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine* (Paris, 1955), a pesar de que tan frecuentemente parecen estarse leyendo allí comentarios sobre su obra, paradójica, contradictoria, sobre todo trágica, de un dialéctico en estado salvaje que expresó como nadie la nueva situación histórica de su país.

7.-Así como le asistía la razón a Federico de Onís para aplicar el término modernismo, *a posteriori,* a toda esta literatura — y no sólo a la parte de ella que así se había proclamado—, abarcando a figuras que incluso habían muerto antes del apogeo del término, como José Martí, y que no parecen haberlo empleado, y como Unamuno, reiteradamente hostil al "modernismo"; de modo similar, debe conservarse la denominación *literatura del 98* —aferrarse al concepto de "generación" es menos aceptable, porque evidentemente hay más de una generación modernista— como equivalente de *literatura modernista*[14]. Esta expresión, por tanto, sería también válida para

[14] Con respecto a denominar *post factum* a una etapa o a una corriente literaria, ha escrito el investigador rumano Adrian Marino: "Es [...] interesante observar el hecho de que los barrocos no se nombraban 'barrocos', la mayoría de los clásicos no se nombraban 'clásicos', y los románticos (al menos en Inglaterra) no se llamaban a sí mismos 'románticos'. Tales conceptos, en suma, fueron descubiertos, definidos y aplicados retroactivamente [...]. Lo mismo se produjo para el Renacimiento, gracias a Burckhardt y otros. La corriente —realidad infusa, latente, indistinta— sólo es percibida ulteriormente, en su condición de tal...". ADRIAN MARINO: "Le courant littéraire, essaie d'une définition", *Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum,* Budapest, La Haya, Paris, 1-2, pág. 354.

la literatura de lengua española de ese momento en ambas márgenes del Atlántico, y no, como se ha venido usando hasta ahora, exclusivamente para la literatura de España. Después de todo, la fecha señala el acontecimiento histórico clave que hace ya visible la nueva unidad de los países hispánicos, conjuntamente marginales ante la presencia del imperialismo moderno en el mundo. Esta fecha es tanto española como hispanoamericana. No pocos españoles han asumido ante ella una nostálgica posición colonialista, y por tanto tradicionalista. La verdadera postura modernista fue la de Unamuno cuando escribió a favor de la guerra de independencia de Cuba, que al cabo sería sofocada por la intervención estadounidense en 1898. Este hecho elemental lo recuerda con claridad José Juan Arrom:

> La llamada guerra del 98 en realidad la empezaron los cubanos en 1895 para libertarse de España, y tres años después entraron en contienda los Estados Unidos [...] La súbita entrada de los Estados Unidos en la guerra sorprendió a los desprevenidos, pero no a los enterados. El 18 de mayo de 1895 le escribía Martí a Manuel Mercado: "Ya estoy todos los días en peligro de dar la vida por mi país y por mi deber —puesto que lo entiendo y tengo ánimos con que hacerlo [sic]— de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América". La muerte de Martí, horas después, impidió que realizara a tiempo su animoso empeño. Y pronto comenzó a cumplirse su vaticinio[15].

El cumplimiento de ese "vaticinio" lo describe así, por su parte, Paz:

> En aquellos años los Estados Unidos, en vísperas de convertirse en un poder mundial, extienden y consolidan su dominación en la América Latina. Para lograrlo usan de todos los medios, desde la diplomacia panamericanista hasta el *big stick,* en una mezcla infrecuente de cinismo e hipocresía [16].

---

[15] JOSÉ JUAN ARROM: *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método,* Bogotá, 1963, págs. 172-173.

[16] OCTAVIO PAZ: *op. cit.* en nota 9, pág. 48.

A continuación, señala lo que para nosotros, aquí, es particularmente importante: "Casi a pesar suyo [...] Darío toma la palabra". Unas líneas antes, nos ha dicho que con la generación de Darío "aparece el antiimperialismo". En realidad ha empezado antes: con Martí. Pero con aquella generación —la del 98— el antiimperialismo deja de ser posición de un hombre para serlo de un equipo, al que sin embargo le faltan los conocimientos económicos y políticos —y sobre todo la actitud radical— de Martí. Aparece el Rodó de *Ariel* (1900); aparece el Darío de la oda "A Roosevelt", que se recogería en los distintos *Cantos de vida y esperanza* (1905). En España, si bien el hecho histórico es vivido con menos claridad, no lo es con menos intensidad, y Unamuno va a encarnar el vuelco, hacia el interior de todos conocido. Aunque habría más razones para que los americanos fueran llamados hombres del 98, el discutido término que emplea Azorín en 1913 parecerá un tiempo largo cobijar sólo a los españoles, y llevará incluso a crítico tan perpicaz como Pedro Salinas a creer en la gravedad de estos y en la frivolidad de aquellos. La realidad es que la fecha, si algo significa, no es una división, sino un nuevo nacimiento. En medio del dolor, como en todo alumbramiento, ha empezado la vida nueva para los hombres de nuestra lengua. Esa vida es todavía ésta.

SOBRE LA VANGUARDIA EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA *

En lo que toca a la América Latina, quisiera vincular este tema con el punto primero de nuestro congreso: "Las literaturas americanas: dependencia, independencia, interdependencia".

La expresión "literaturas americanas" no supone una unidad. Por ejemplo, los Estados Unidos —"la América europea", como los llamó Martí en el siglo xIx; ejemplo arquetípico de "pueblo transplantado", en la reciente terminología de Darcy Ribeiro—, a medida que desarrollan su capitalismo crearán una literatura independiente, sin duda propia; mientras la América Latina, que sólo deja de ser colonia en el siglo xIx para ser neocolonia en el xx ofrece, por el contrario, el ejemplo de una dramática literatura dependiente.

Sin entrar a considerar otros aspectos que no es del caso abordar aquí, la vanguardia nos ofrece un curioso ejemplo de esto; un ejemplo bastante atípico, por otra parte. Para evitar confusiones, tomo este término, susceptible de tantos malentendidos y fuente de tantas vanas polémicas, en el sentido en que lo ha empleado Miklos Szabolscsi en "La 'vanguardia' literaria y artística como fenómeno internacional" (comunicación leída en el V Congreso de la AILC, Belgrado, 1967) [1]: los conocidos

---

* Notas para la intervención (en francés) en una mesa redonda sobre el tema "El papel catalizador de las vanguardias en la historia de la literatura", que me correspondió presidir durante el VII Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, celebrado en Canadá (Montreal y Ottawa), en agosto de 1973. Se publicó originalmente en *Casa de las Américas,* núm. 82, enero-febrero de 1974.

[1] Esa comunicación fue recogida en *Casa de las Américas,* núm. 74, septiembre-octubre de 1972. Szabolsci se encontraba también entre los integrantes de la actual mesa redonda.

movimientos de revuelta que de modo general podemos situar entre 1905 y 1938. La vanguardia así entendida repercutirá naturalmente en la América Latina, en la literatura dependiente de la América Latina, pero con singulares características y consecuencias.

En lo exterior — estoy tentado de decir, en lo anecdótico — los principales movimientos de vanguardia de nuestra América serán él creacionismo, que el chileno bilingüe Vicente Huidobro lanza desde París en 1916, y que no influye de momento en la América Latina: antes lo hará, desde 1918, en España, donde contribuye a provocar el ultraísmo español; el ultraísmo argentino, que en 1921 Jorge Luis Borges lleva de Madrid a Buenos Aires; el estridentismo, auspiciado en México desde 1922 por Manuel Maples Arce y otros; el modernismo brasileño, surgido ruidosamente ese año 1922, y que ofrece mucha más homogeneidad y coherencia que el vanguardismo hispanoamericano. Bajo la influencia de aquellos movimientos — y, por supuesto, de sus patrocinadores europeos, desde las diversas tendencias francesas hasta el futurismo italiano—, la vanguardia se extiende rápidamente por la mayor parte de los países latinoamericanos. En 1926, en Buenos Aires, puede publicarse un libro-balance: la antología *Índice de la nueva poesía americana* (entiéndase: hispanoamericana), con prólogos-manifiestos del chileno Huidobro, el argentino Borges y el peruano Alberto Hidalgo[2]. Ya el año anterior, en Madrid, el entonces ultraísta Guillermo de Torre había publicado un primer balance mundial de la vanguardia europea: *Literaturas europeas de vanguardia.*

Éste es el aspecto visible, exterior. Con referencia a él, la aceptación por la América Latina apenas difiere de otras aceptaciones anteriores a lo largo de su historia: salvo, quizá, por la premura, señal de los tiempos. Pero, como dije antes, algo distinto va a ocurrir con la vanguardia, a causa de su propia naturaleza.

---

[2] Cf., en general, *Los vanguardismos en la América Latina,* compilación y prólogo de ÓSCAR COLLAZOS, La Habana, 1970.

El señalamiento de esa naturaleza, la caracterización de la vanguardia europea, nos la daba ya en 1925 el penetrante pensador peruano José Carlos Mariátegui, el primer marxista orgánico de nuestra América, en su artículo "Arte, revolución y decadencia":

Hace falta establecer [decía entonces Mariátegui], rectificando ciertas definiciones presurosas, que no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o a un cuadro valor de arte nuevo. No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una renovación artística no se contenta de conquistas formales [...] El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una nueva técnica.. No está tampoco en la destrucción de una técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués[3].

Este planteo de Mariátegui, como se ve, coincide con el que haría veintitrés años más tarde, en 1959, el marxista italiano Mario de Michelis en *Las vanguardias artísticas del siglo xx*[4] Y ese "repudio", ese "desahucio", esa "befa del absoluto burgués" que señalaba agudamente Mariátegui como "el sentido revolucionario" de la vanguardia, tendría para la América Latina consecuencias notables. Me limitaré a señalar un ejemplo que nos es cercano: la exaltación, a principios de este siglo, del arte africano por los más radicales y sensibles artistas europeos del momento: Picasso, Matisse, Derain, Apollinaire, Cendrars... Esa exaltación del arte de países colonizados, en el momento en que el mundo oficial burgués proclamaba y practicaba el imperialismo como ejercicio de lo que se llamaba

---

[3] El trabajo de Mariátegui, republicado muchas veces, se incluyó en *Casa de las Américas,* núm. 68, septiembre-octubre de 1971.

[4] Hay ed. cubana de este libro, traducción de G. DE COLLADO, La Habana, 1966.

graciosamente la pesada misión del hombre blanco, la extensión de la supuesta civilización a la no menos supuesta barbarie, implicaba evidentemente un repudio del absoluto burgués; y para nosotros, en los países coloniales y semicoloniales; para nosotros, en la América Latina, suponía, además, el reconocimiento de valores nuestros: en este caso, los de la zona que algunos llaman "Afroamérica" [5]. Una actitud similar llevaría a subrayar los valores de "Indoamérica", y, en general, los valores americanos genuinos, acallados o minimizados hasta ese momento por el arte de inspiración burguesa. Ya no se trataba de hablar generosamente *de* los negros (como la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda en su novela *Sab,* de 1841) o *de* los indios (como la peruana Clorinda Matto de Turner, en su novela *Aves sin nido,* de 1889), sino de hablar *como* negros, *como* indios, *como* los mestizos raciales y culturales que somos. Por supuesto, sería ingenuo atribuir solamente al traslado de las vanguardias europeas el reencuentro con las auténticas realidades de nuestro mundo. Pero indudablemente ellas contribuyeron a ese reencuentro, *en la medida en que repudiaban el absoluto burgués,* para insistir en las palabras de Mariátegui: es decir, en la medida en que eran verdaderas vanguardias, no ejemplos jactanciosos del espíritu decadente, o falsas vanguardias reabsorbidas por la sociedad que pretendía o pretende repudiar; y, como verdaderas vanguardias, anunciaban o incluso asumían ya actitudes revolucionarias.

En la América Latina existen, por supuesto, muchos casos, muchos matices: desde el de escritores entre dos mundos, como Hiudobro ("poeta ambivalente", según ha dicho con acierto Ana Pizarro), o escritores que involucionaron dramáticamente, hasta escritores que hacen plenamente visible ese "papel catalizador" que está en el nombre de esta mesa redonda: poetas como César Vallejo, Nicolás Guillén o Pablo Neruda; novelistas como Miguel Ángel Asturias o Alejo Carpentier.

No es exagerado decir que, en la medida en que, con mayor

[5] En "El son de vuelo popular" (1962) ya desarrollé este punto. Cf. ahora *El son de vuelo popular,* La Habana, 1972.

o menor conciencia, dan voz a un indetenible proceso de liberación nacional, ellos inauguran la literatura latinoamericana realmente nueva, y que poetas como Drummond de Andrade, Aimé Cesaire o Ernesto Cardenal; novelistas como Jorge Amado, José María Arguedas o Gabriel García Márquez, para no nombrar sino a unos pocos, verifican largamente ese papel catalizador de la vanguardia en nuestras tierras.

Las transformaciones raigales de Vallejo, el aliento afirmativo del modernismo brasileño, la orgullosa proclamación del mundo caribe en Guillen y Carpentier, la meditación rigurosa y apasionada de Mariátegui, y en general lo mejor de la vanguardia latinoamericana, no puede ya ser señalado como ejemplo de una literatura dependiente, sino como expresiones en el camino hacia lo que Martí, el primero de nuestros escritores, había llamado "la segunda independencia" de nuestra América, la verdadera, total independencia (cuyas raíces, por supuesto, se encuentran más allá de la literatura). Ella hará plenamente posible la interdependencia entre literaturas que, como los países respectivos, se consideren de igual a igual, y no en abierta o velada relación de vasallaje.

ANTIPOESÍA Y POESÍA CONVERSACIONAL EN HISPANOAMÉRICA*

Dos cosas

El título de la charla indica que voy a hablar de cosas que, aunque emparentadas, no son lo mismo: son dos cosas. Si fueran lo mismo, el título sería redundante. Esas dos cosas, o, para ser más exactos, esas dos vertientes de una cosa, quizá constituyan la novedad más visible de la poesía hispanoamericana desde hace diez o quince años.

Me ocuparé no tanto de las obras individuales como de las líneas poéticas que he mencionado. Y por razones menores puramente personales, voy a considerar esta charla como una especie de complemento parcial de otra que di hace algo más de diez años, exactamente el 11 de noviembre de 1957, en la Universidad de Columbia, Nueva York. Aquella charla se llamaba "Situación actual de la poesía hispanoamericana"[1]. Allí, al hablar de la que consideraba la poesía hispanoamericana entonces actual, mencioné poetas de dos generaciones que ya eran, o iban a devenir, "clásicos"; en algunos casos, "clásicos vivientes". Por ejemplo: Vallejo (1892-1938), Huidobro (1893-1948), Borges (1899-1986), Guillén (1902-1989), Neruda (1904-1973), en una generación; Lezama (1910-1976), Paz (1914), Diego (1920-1994), en otra generación. Con estos últimos, a

* Con ligeras modificaciones, este es el texto de una charla ofrecida en la Casa de las Américas, en febrero de 1968. Se publicó originalmente, con el título "Antipoesía y poesía conversacional en América Latina", en *Panorama de la actual literatura latinoamericana* (edición y prólogo de MARIO BENEDETTI), La Habana, 1969.

[1] Se publicó en *Revista Hispánica Moderna,* octubre, 1958, y luego en mi' libro *Papelería,* La Habana, 1962.

los que había nombrado poetas *trascendentalistas,* concluía prácticamente la charla.

Pero en esa fecha, 1957, ya habían empezado a hacerse notar dos nuevos elementos en la poesía hispanoamericana: por una parte, una nueva generación, que iba a desarrollarse después de aquella conferencia: la generación de Alejandro Romualdo (1926), Jorge Enrique Adoum (1926), Juan Gelman (1930), Roque Dalton (1935-1975), José Emilio Pacheco (1939), algunos poetas cubanos: mi propia generación; el otro elemento nuevo, al que voy a consagrar esta charla, era la aparición de determinados rasgos (que también iban a desarrollarse después) en poetas de la misma generación de Paz y Lezama; señaladamente en dos poetas: Nicanor Parra (1914), quien iba a ser casi sinónimo de antipoesía, y Ernesto Cardenal (1925), que se haría la más importante figura de la poesía conversacional.

Aplicando la lección de aquella charla, al dar la cual ya existían, como era natural, barruntos de lo que iba a ser la novedad ulterior, es de esperar que aquello de lo que no voy a hablar esta noche constituya la raíz de la poesía de los próximos años.

Generaciones y épocas

Usé el término *generación* y hablé de la generación de Vallejo, Guillén y Neruda; y de la generación de Lezama y Paz. Esa palabra debemos tomarla con cautela. Aquellos que se interesen por lo que yo pensaba en 1957, es decir, hace más de diez años, sobre el término, pueden remitirse a la conferencia, o escuchar la lectura textual de algo que afirmé entonces:

> He mencionado (dije en 1957) la palabra "generación", costumbre de estos días y cabeza de turco o de truco para tantos. Debo decir que creo en su existencia, creo que en ellas se articula la historia, y creo también, pues de lo contrario me parecen sin sentido, en esa órbita sugerida por Ortega, de aproximadamente quince años —no los que satisfagan al manualista de turno, ahora diez, ahora treinta—. Pero considero prudente recordar que, en oposición a lo que algunos vienen repitiendo, las generaciones no se separan tajantemente. Los jovencitos

profesionales están practicando ahora —como de hecho han practicado siempre— el terrorismo de las generaciones: haber nacido antes o después de ciertas fechas parece a los secuaces de esta vaga astrología una bendición de los cielos. Lo cierto es que si las generaciones, como creo, tienen una realidad histórica, *son* la realidad histórica, esa realidad es morfológica y no valorativa; implica diferencias de forma, no de calidad. Haber nacido veinte años antes o veinte años después no *obliga* a ser mejor ni peor: simplemente supone distintas formas. Ranke dijo ya que todas las generaciones están a la misma distancia de Dios. En consecuencia, sin necesidad de postular una leibniziana armonía de las generaciones que de hecho, al volver a confundirlas, las haría irrelevantes, es no ya posible sino imprescindible una continuidad valorativa a lo largo de las generaciones sin mengua de la diversidad formal que es propia de cada una de ellas. Toda generación busca (y encuentra) en las anteriores aquellos valores que prefiere; son hombres los que alcanzan esos valores, y a ellos se vuelve [...] Hasta para rechazar al pasado se buscan antecesores que lo hayan hecho ya, lo cual no es sino una manera vergonzante de aceptar el pasado, en el que están esos precursores.

Eso decía yo hace más de diez años. Hoy veo todavía más cómo *se interpenetran las generaciones en las épocas*. Por ejemplo (y aquí voy a utilizar en gran medida ejemplos cubanos que nos son más cercanos): el Emilio Ballagas (1908-1954) de su último libro, que es de 1951, *Cielo en rehenes,* está más cerca de los poetas nuevos de esa fecha, "los poetas de *Orígenes",* que de la poesía de su generación, la poesía de la *Revista de Avance.* Lo mismo puede decirse de su coetáneo Eugenio Florit (1903), y de este aún más: quizá por una doble influencia que ha sufrido en su poesía, una influencia anglosajona y una influencia española, Florit entra, desde *Conversación a mi padre* (1949), y aun desde antes, en relación con la poesía de que vamos a hablar hoy. Es uno de esos poetas de evolución transgeneracional. Un caso similar es el poco señalado de Samuel Feijoo (1914-1992), quien en 1956, al publicar su poemario *Faz,* está en relación con la poesía joven: por ejemplo, con la poesía de Rolando Escardó (1925-1960), de quien cita unos versos como exergo de aquel poemario. Fuera de Cuba, es notorio el ejemplo de Neruda, quien en 1958, al publicar *Estravagario,* quizá está más cerca de Nicanor Parra que de su propia poesía de veinte o treinta años atrás.

Por tanto, cuando me valga del término *generación,* voy a utilizarlo sin ningún sectarismo cronológico, y teniendo en cuenta la existencia de esas épocas poéticas y no poéticas en el interior de las cuales aquellas se interpenetran.

Títulos

Algunos de los títulos que podrían mencionarse en relación con esta poesía serían los siguientes: en 1954 publica el chileno Nicanor Parra su libro *Poemas y antipoemas,* que conocerá pronto, en 1956, una segunda edición, y ediciones ulteriores hasta nuestros días. Este libro va a tener la fortuna de servir para nombrar toda una corriente poética, la llamada "antipoesía". En el libro no se la nombra: ella es un abstracto que se ha hecho a partir de aquel nombre de *antipoemas.* En 1956, el uruguayo Mario Benedetti (1920) publica *Poemas de la oficina.* Ese año publican Samuel Feijoo, *Faz,* y el mexicano Jaime Sabines (1926), *Tarumba.* En 1960, el nicaragüense Ernesto Cardenal publica *Hora 0* y en 1961 *Gethsemani, Ky.* En 1962, Nicanor Parra publica *Versos de salón.* Y ese mismo año, Jaime Sabines publica *Recuento de poemas.* En 1964, Ernesto Cardenal publica *Salmos,* y en 1965, *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas.* En 1967, Nicanor Parra publica *Canciones rusas.* Aquí hay algunos poetas que están en el linde generacional. Este es el caso, por ejemplo, de Ernesto Cardenal, nacido en 1925, y de Jaime Sabines, en 1926, que podríamos situar tanto en una generación como en otra [2].

A estos nombres de autores (he dicho que no quisiera detenerme mucho en los nombres), habría que añadir los de poetas ya claramente de una generación más joven, como mencioné al principio. Pero en ellos se trata ya de otra poesía,

---

[2] Como integrantes de la generación de 1940 aparecen Cardenal en la antología *Nueva poesía nicaragüense,* Madrid, 1949, prologada por el propio CARDENAL, y Sabines en *Poesía en movimiento, México, 1913-1966,* México, D. F., 1966, seleccionada por OCTAVIO PAZ, ALÍ CHAMUCERO, JOSÉ EMILIO PACHECO y HOMERO ARIDJIS. En esta última antología se dice, por error, que Sabines nació en 1925.

vinculada a esta de que hablo en la charla, pero no identificada con ella. Requieren otro acercamiento.

Las antipoesías

Cuando vamos a estudiar una obra literaria, y más todavía una línea literaria, que es lo que haré aquí, tenemos que tener en cuenta que una obra literaria está en contacto con su época toda, y también, de manera muy particular, está en contacto con la literatura. A los formalistas rusos les gustaba repetirla observación de Brunetiére según la cual lo que más influye sobre una obra literaria es otra obra literaria. Aunque se trata de una exageración, no podemos olvidar este hecho: la literatura vive en relación con su época, pero también en relación con la literatura. A la hora de hablar de la antipoesía, voy a tener esto presente.

Les he mencionado que este término proviene del libro de Nicanor Parra *Poemas y antipoemas.* Es decir, se creó el abstracto correspondiente a partir del término *antipoemas.* El nombre hizo fortuna rápidamente, porque en la época se hablaba de antinovela, antiteatro, antipintura... Pero por el mero hecho de ser, ninguna poesía es antipoesía: la única verdadera antipoesía no sé escribe. Sin embargo, la antipoesía, como en su caso la antinovela, es *anticierto tipo de poesía.* Con respecto a Parra, como varios autores vieron desde el primer momento, se trata de la poesía *antiNeruda.* Eso quiere decir que no se entiende del todo la función de la poesía de Parra si no se está algo familiarizado con la poesía caudalosa, pretenciosa de Pablo Neruda, que en la época era el poeta sobreviviente más importante de la generación vanguardista en nuestra lengua.

En aquella conferencia de 1957, sugerí que, de la misma manera que a la generación que sigue al modernismo se la llama *posmodernista,* a la generación de Parra se la llamara *posvanguardista,* y el nombre hizo fortuna. En ambos casos, se trata de poesías que se encuentran ante la dificultad de seguir a ricos momentos poéticos: el modernismo en un caso, el van-

guardismo en otro. Sin embargo, entonces no pude todavía detectar un rasgo que acerca todavía más a los posmodernistas y a los posvanguardistas: esa vertiente del "anti", que en ambas situaciones es un esfuerzo desesperado por escapar a las monumentales cristalizaciones previas que pudiéramos cifrar, en un caso, en Rubén Darío; en otro, en Pablo Neruda.

Puestos a pensar en esto, veremos (y para ello vamos a salir fuera de Hispanoamérica y remitirnos a España) que un fenómeno similar ocurrió también a raíz del romanticismo. O sea, que también al romanticismo lo siguió un movimiento (llamado *posromanticismo)* que se encontró con una dificultad similar: se encontró con una monumental poesía (en el caso del romanticismo español —confesémoslo—, bastante menos monumental); con una poesía poderosa, y trató de alguna manera de escapar de lo que significaba aquella mole que era la poesía previa.

He rastreado la similitud que hay entre esos tres "pos", el posromanticismo, el posmodernismo y el posvanguardismo, y la presencia en cada uno de ellos de una antipoesía que se va a definir negativamente.

A propósito del posromanticismo, dice Ángel del Río en su *Historia de la literatura española* (tomo II, pág. 99):

> la lírica de este período se caracteriza en su conjunto por ser una reacción contra el romanticismo [...] Aparecen varias tendencias dentro de esta reacción [...] En primer lugar, una poesía que se distingue por el vulgarismo irónico sentimental con aspiraciones filosófico-didácticas, tono escéptico y estilo marcadamente prosaico.

Esa línea la encarna Ramón de Campoamor (1817-1901). Y añade Ángel del Río: "es la tendencia de carácter más negativo y antipoético". Es decir, el antipoeta de hace setenta, ochenta años, se llamaba Ramón de Campoamor; el Neruda de entonces se llamaba José Zorrilla (1817-1893). La antipoesía de Zorrilla la encarna Campoamor; la antipoesía de Neruda, Nicanor Parra. No nos enamoremos de ciertas simetrías. Pero no dejemos tampoco de recibir lecciones oportunas.

Con referencia al posmodernismo, dice Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932,* Madrid, 1934:

> El posmodernismo [que él sitúa entre 1905 y 1914] es una reacción [véase que en ambos casos se trata de una *reacción]* conservadora, en primer lugar, del modernismo mismo, que se hace habitual y retórico como toda revolución literaria triunfante, y restauradora de todo lo que en el ardor de la lucha la naciente revolución negó. Esta actitud deja poco margen a la originalidad individual creadora; el poeta que la tiene se refugia en el goce del bien logrado [...] en la desnudez prosaica, en la ironía y el humorismo. Son modos diversos de huir sin lucha y sin esperanza de la imponente obra lírica de la generación anterior, en busca de la única originalidad posible dentro de la inevitable dependencia [pág. xviii].

Es decir, estamos en presencia de la antipoesía correspondiente al posmodernismo. El Ramón de Campoamor de esta época, ya en Hispanoamérica, se llama Luis Carlos López (1881-1951), un singular poeta colombiano. A él lo acompañan otros poetas hispanoamericanos: el guatemalteco Rafael Arévalo Martínez (1884-1975), el argentino Fernández Moreno (1886-1950), en cierta forma el uruguayo Álvaro Armando Vasseur (1878-1969). A Cuba esta poesía llega tardíamente, con José Z. Tallet (1893-1989), ya integrado a una generación más joven. De ello hablaré más tarde.

Hablando de Luis Carlos López, el poeta arquetípico de esta línea, dice de Onís:

> Su actitud poética, así como la de los demás poetas de esta sección [es decir: Arévalo Martínez, Fernández Moreno, Tallet], es la más propia y típicamente posmodernista, porque es el modernismo visto del revés, el modernismo que se burla de sí mismo, que se perfecciona al dehacerse en la ironía.

Y añade de Onís: "actitud correspondiente a la de los posrománticos respecto del romanticismo" (pág. 851). De Onís es un sagaz crítico, y hasta hubiera podido decir que esa actitud correspondería a la de quienes iban a oponerse a la poesía última que él estudiaba en 1934. En Cuba, no pocas personas

han reparado en la similitud entre la antipoesía y la poesía de Tallet. Se ha pretendido ver, incluso, una influencia de Tallet en Parra; pero no existe tal influencia, porque Parra no había leído a Tallet. Lo que existe es una similitud entre poesías que reaccionan a fuertes movimientos poéticos, como son el modernismo en un caso y el vanguardismo en otro. En cuanto a Tallet, su poesía es tardía (Tallet desarrolla la gran mayoría de su obra en la década del 20, cuando esa línea tiene vigencia en muchos otros países hispanoamericanos), por la misma razón por la que el vanguardismo va a ser tardío en Cuba, donde no hay verdadero vanguardismo sino hasta 1927; diez años antes, ya Huidobro ha escrito poemas vanguardistas, y en la década del 20 se ha desarrollado en México, en la Argentina (y en Perú, en la figura admirable de Vallejo), una rica poesía vanguardista, años antes de que llegue a Cuba. O sea, que a Cuba llega tardíamente esta reacción del prosaísmo irónico sentimental, como luego llega también tardíamente la vanguardia[3].

Ahora, consideremos el posvanguardismo, es decir, la poesía que sigue a la vanguardia. Aquí aparece la denominada por antonomasia *antipoesía,* término que bien puede nombrar todas estas líneas poéticas de que he hablado, es decir, la línea de Campoamor, la de Luis Carlos López y la de Parra. Pero la forja del nombre remite a este último. ¿Qué es el "antipoema"?

> El antipoema [dice Pedro Lastra] no es una denominación nueva. La usó en 1926 el poeta peruano Enrique Bustamante Ballivián, y en el canto IV de *Altazor,* de Vicente Huidobro [que es de 1931, aunque dice Huidobro que lo escribió en 1919], se encuentra este verso: "Aquí yace Vicente, antipoeta y mago".

Estos supuestos antecedentes son engañosos, pues tales alusiones son episódicas: desconocen el aspecto *funcional* del an-

---

[3] He querido explicar este hecho en "Sobre el caso Rubén Martínez Villena", *Órbita de Rubén Martínez Villena,* La Habana, 1965, y luego en *Ensayo de otro mundo,* La Habana, 1967.

tipoema, que concretó así Mario Benedetti: "el *antipoema* representa, en términos chilenos, algo así como un antiNeruda". Digo que desconocen el aspecto funcional, porque cuando Vicente Huidobro en *Altazor* se llama a sí mismo "antipoeta y mago", entronca con una línea de poesía de vanguardia que dice rechazar la poesía no desde la perspectiva del antipoema reciente, sino, como lo confiesa explícitamente Huidobro, desde la perspectiva de la magia. "Sólo lo maravilloso es bello", nos va a decir André Bretón sintetizando espléndidamente esa línea, que después complicaría (¿refutaría?) Carpentier al hablar de "lo real maravilloso".

Describiendo la poesía de Parra, dice luego Lastra que sus "aspectos principales se refieren" (voy a enumerarlos para hacerlo más fácil):

[1] "a la prescindencia de toda retórica;
[2] a la sustitución de un vocabulario poético gastado por las expresiones coloquiales más comunes, entre las que no escasean ni la información; periodística [...] ni el léxico burocrático, en un contexto general que
[3] suele adoptar un carácter conversacional"[4].

Esta definición es interesante, pero veámosla más de cerca.

"Prescindencia de toda retórica..." Habría que entender de toda retórica *anterior;* y añadir: y creación de una nueva retórica. ¿Qué es "retórica"? Si tomamos la palabra en su sentido tradicional, como el conjunto de los "artificios" o "procedimientos" poéticos (versos, estrofas, imágenes, etcétera), por supuesto que esta poesía tiene tales artificios, ya que se escribe a partir de una serie de artificios y procedimientos. Si retórica quiere decir "peso muerto", entonces sólo es abandono de la retórica anterior.

Segundo: "sustitución de un vocabulario poético gastado". Si la antipoesía se definiera como la sustitución de un voca-

---

[4]Tomo estas citas del artículo de PEDRO LASTRA "La generación chilena dé 1938", primera parte, aparecida en *El Mundo del Domingo,* La Habana, 6 de marzo de 1966.

bulario poético gastado, habría que concluir que toda poesía verdadera es antipoesía; e incluso que toda literatura es antiliteratura. Este rasgo, pues, tampoco es propio de la antipoesía: es propio de la literatura en general sustituir un vocabulario poético gastado por otro vocabulario poético. Si aceptáramos que es un rasgo propio de la antipoesía, habría que colegir que la antipoesía es la literatura, y caeríamos en la trampa en que cae, por ejemplo, Roger Garaudy, quien en *De un realismo sin riberas,* para defender al realismo, dice que todo arte es realista, con lo cual, sencillamente, evapora al realismo. De manera que los que tenemos algo que decir sobre el realismo debemos rechazar una definición que comienza por negar toda posibilidad de postular algo concreto sobre él. El realismo se define cuando hay algo que *no* es realismo. Por tanto, el criterio de Garaudy es inaceptable. Y por igual razón, definir la antipoesía como la "sustitución de un vocabulario poético gastado" es definir la antipoesía por un rasgo que tiene toda la poesía verdadera, y por tanto no haber definido nada.

Ahora bien, Pedro Lastra, que es un crítico cuidadoso, sigue adelante, y dice que esa "sustitución" es por las "expresiones coloquiales más comunes". Y ya eso no es característico de *toda* literatura, no es característico de *toda* poesía: es característico sólo de la antipoesía de todas las épocas, es decir, de la antipoesía del posromanticismo, de la antipoesía del posmodernismo y de la antipoesía del posvanguardismo: son los "prosaísmos", los momentos en que la poesía se acerca voluntariamente a la prosa, o al coloquio, que no es lo mismo: la prosa es también una forma *de escribir;* el coloquio, la conversación, es lo que *hablamos* habitualmente.

Teorías e influencias

Ahora bien, de todos estos antipoetas, quien ha teorizado más sobre este punto es alguien que hoy día no está de moda citar: Ramón de Campoamor. Campoamor escribió: "Hay un punto de conexión común donde la poesía y la prosa no se distinguen más que por el ritmo y la rima. Existe una línea de

conjunción en la cual se puede ver que la poesía más sublime arranca de las entrañas de la prosa".

Campoamor, como bien sabemos, fue un poeta de enorme influencia en su tiempo, y, además, un teórico de poesía, quizá el teórico de poesía más importante de su época en España. Por eso Vicente Gaos, cuando en España estaba produciéndose una evolución similar en algunos puntos a esta de que estoy hablando, se volvió a la poética de Campoamor y escribió sobre ella un libro agudo: *Poética de Campoamor,* Madrid, 1955[5]. Y curiosamente, en este libro, después de mencionar aquellas palabras, emparienta a Campoamor con un poeta mucho más prestigioso, mucho más citado hoy: T. S. Eliot, quien afirmó: "La poesía tiene tanto que aprender de la prosa como de las demás poesías [...] Una interacción entre prosa y verso, como la interacción entre lenguaje y lenguaje, es una condición de vitalidad en la literatura".

Este prosaísmo, que ha sido teorizado por Campoamor y luego por Eliot, está, como todos sabemos, de moda. Lejos de haber barrido con la retórica, es la retórica de moda, así como hubo antes una retórica de Lezama o de Paz, antes aún una retórica de Neruda, de Lorca, de Juan Ramón Jiménez, de Darío... Porque lo propio de la "retórica" es que en su momento es vivida como si no fuera una "retórica", sino el hecho mismo de escribir; es decir, es asumida de manera transparente. Cada escritor, en el momento de escribir, tiene la convicción de que así es como hay que escribir. Pasan unos cuantos años, siglos si se trata de Homero o Shakespeare, y entonces se repara en que eso que parecía "el hecho mismo de escribir" también suponía una "manera".

Aunque la "manera" de Vasseur o de Luis Carlos López tuvo sus adeptos, esta vuelta del prosaísmo no había tenido nunca tanta acogida, desde Campoamor, en todo el Continente. Acabo de recibir el primer libro del poeta panameño Cesar

[5] Dos años después, LUIS CERNUDA nos dará en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid, 1957) otra singular revalorización del Campoamor teórico y de su voluntad de reforma del idioma poético.

Young Núñez, nacido en 1934. El libro se llama *Poemas de rutina* (Panamá, 1967). En el prólogo, dice el autor: "He usado muchos zapatos en mi vida, últimamente calzo los de Nicanor Parra y miro la vida sin antiparras". Quiere decir en realidad que mira la vida con los espejuelos de Nicanor Parra; y, por supuesto, ve el mundo de Nicanor Parra, quien ha identificado prácticamente su obra con la antipoesía. Enrique Lihn, en un ensayo reciente publicado en el número 45 de *Casa de las Américas,* dice: "Los tiempos rechazan teóricamente el culto a la personalidad, y en lugar de llamar poetas parrianos a los imitadores de Nicanor Parra, se les llama antipoetas".

Pero esta "retórica" que, como de costumbre, se hace peso muerto, pasado un tiempo, en los epígonos (piénsese en ciertos secuaces de Darío a quienes Unamuno llamaba "poetisos", o en la "poesía nerudona" mencionada por Juan Ramón), no implica obligatoriamente minimizar los primeros antipoemas y los *Versos de salón.*

A semejanza de algunos prosaístas posmodernistas, como Vasseur, quien fue el primer traductor al español de *Hojas de hierba,* el gran libro de Whitman, o Tallet, quien incluso había estudiado en los Estados Unidos, Parra sufre la influencia de la poesía anglosajona[6]. En su caso hay además una influencia que no podían tener los antipoetas previos: la del surrealismo. Parra ha recibido esa influencia que a ratos hace pensar, y Young Núñez se ha dado cuenta de ello, en cierto parentesco con Jacques Prevert, el poeta francés que es una especie de antipoeta del surrealismo; es decir, que utilizó ciertas sorpresas del surrealismo para una poesía de humor negro antipoética.

---

[6] Llama la atención que, así como Gaos acercó el Campoamor teórico a Eliot, Cernuda lo compare con Wordsworth, y llegue a escribir: "Campoamor fue un poeta raro entre nosotros; a veces se diría un poeta inglés (en lo posible) de la época victoriana...". LUIS CERNUDA: *op. cit.,* pág. 41. Un cotejo cuidadoso entre las poesías de ambas lenguas nos depararía útiles conocimientos: piénsese en Zenea, en Martí, en Unamuno, en Borges, además de los ya citados.

Creo que esa antipoesía es lo más visible de la poesía hispanoamericana reciente. Quiero aventurar la hipótesis de que sus notas más evidentes no serán las más perdurables. Si se acepta la hipótesis previa, es decir, el paralelo con Campoamor y con el prosaísmo posmodernista, recordemos que aquellas maneras de poesía no se revelaron aperturas, sino caminos cerrados para la poesía. Esto acaso se debió a que se definían negativamente: eran anti... Es decir, se definían en razón del romanticismo o del modernismo; y quedaron presas de esos instantes creadores de los que al cabo, para decirlo en términos matemáticos, eran funciones: eran funciones de los movimientos a los que se oponían. Por eso Lastra, a la hora de definir el antipoema, lo define negativamente.

Propagación de la poesía

Si aquellos resultaron caminos cerrados en sus momentos respectivos, ¿cómo se propagó la poesía en los casos anteriores? Todos lo sabemos, y voy a recordarlo muy rápidamente.

¿Qué ocurría paralelamente a Campoamor y al prosaísmo sentimental a través de cuya ocurrencia la poesía se propagaba?

Volvamos otra vez a los momentos citados: Ángel del Río, hablando de la poesía que siguió al romanticismo, escribe en su *Historia de la literatura española* (t. II, pág. 99): "Las otras corrientes [...] llevan escondidas entre las supervivencias románticas algunas semillas nuevas y representan por motivos diversos la transición entre el romanticismo y el modernismo". Esas corrientes las va a encarnar sobre todo Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). Para Juan Ramón Jiménez, Bécquer es el origen de la poesía española moderna, y otro tanto dirían Antonio Machado, Unamuno, e incluso Alberti, quien todavía, dos generaciones más tarde, le rinde su memorable "Homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer". Es decir, la poesía se propagó por la línea de Bécquer y no por la línea de Campoamor.

Y veamos un aspecto interesante a propósito de Bécquer. Nosotros hoy día tendemos a ver a Bécquer como un poeta

exquisito. Pero esa no fue la apreciación de su época. Para uno de los críticos españoles más destacados de aquel momento, Juan Valera, Bécquer está emparentado con el prosaísmo, como efectivamente está. "No es fácil", dice Valera, "explicar en qué consiste la manera becqueriana, pero, sin explicarlo, se comprende y se nota donde la hay [...] una sencillez graciosa, que degenera a veces en prosaísmo y en desaliñado abandono...". Así era visto contemporáneamente Bécquer, en contraste con aquella poesía altisonante de Zorrilla, que lo había precedido.

Con respecto al posmodernismo, dice Federico de Onís, en su *Antología...* citada: "Sólo las mujeres alcanzan en este momento la afirmación plena de su individualidad lírica, que se resuelve en la aceptación o liberación de la sumisión y la dependencia" (pág. XVIII). Me parece que de Onís es por lo menos impreciso al hablar en bloque de "las mujeres". Pero hay que destacar a una, extraordinaria, la mayor voz poética de su generación a ambos lados del Atlántico: Gabriela Mistral (1889-1957). Dice Federico de Onís hablando de ella: "Las fuentes de su arte literario, demasiado próximas y visibles, son indiferentes ante la magnitud e intensidad de su pasión, que encuentra siempre, a través de no se sabe qué esfuerzos recónditos, la justeza de la expresión en las palabras de sabor más íntimo y universal de la lengua castellana" (pág. 921). Gabriela es decididamente superior a los otros poetas de su generación, pero no creo que le podamos atribuir un papel paralelo al de Bécquer, porque su libro de 1922, *Desolación,* no tuvo la influencia de las *Rimas* (1871). Ahora bien, aunque no tuvo ese papel, queda por señalar la influencia del violento lirismo neorromántico, del que Gabriela es encarnación, en la formación de los mayores poetas del vanguardismo: Vallejo ha sido formado en esta línea; Neruda, indudablemente, e incluso lo ha confesado al reconocer su deuda con el uruguayo Carlos Sabat Ercasty (1887-1982) y por supuesto con Gabriela. Es decir, los grandes poetas de la vanguardia van a recibir el alimento de esta línea, como los grandes poetas del modernis-

mo lo recibieron de la línea becqueriana. Esos son los caminos no cerrados, los caminos abiertos.

¿Qué ocurre en el caso del posvanguardismo? Creo que esa nueva arrancada, que no se resigna a definirse negativamente, que en vez de ello se ofrece como una apertura germinativa, es la poesía conversacional, poesía que tiene puntos de contacto con Campoamor, como los y las poetas del lirismo neorromántico tuvieron algunos puntos de contacto con la antipoesía posmodernista. La poesía conversacional, de un objetivismo que no excluye el lirismo, a veces inesperado, encarna admirablemente en la poesía de quien, como he dicho varias veces, considero el primero entre los poetas del Continente que siguen a las grandes figuras de la vanguardia: Ernesto Cardenal.

Naturalmente que hay puntos de contacto entre esta poesía conversacional y la llamada "antipoesía". Suele ocurrir así. Acabo de decir que Valera, hablando de Bécquer, de su "sencillez graciosa", nos decía que "degenera a veces en prosaísmo y en desaliñado abandono", términos que parecerían aplicados a Campoamor.

Aquí hay también, por ejemplo, influencia anglosajona marcada: Cardenal ha dicho que él no es más que un secuaz de los grandes poetas norteamericanos, lo cual desde luego no es cierto. Pero sí es cierto que él hace en cierta forma, con respecto a la gran poesía anglosajona reciente, lo que Darío hizo con respecto a la gran poesía francesa de su momento, es decir, la aclimata en nuestra poesía, en nuestra lengua. También hay aquí un acercamiento entre verso y prosa (y especialmente entre verso y *conversación,* que no es lo mismo), acercamiento que no sólo comparte con la antipoesía, sino yo diría que con casi toda la generación posvanguardista, e incluso es algo que desde Darío viene anunciándose a lo largo del siglo en nuestra literatura: ya en el poeta Borges hay una enorme presencia de esa interpenetración entre verso y prosa; la hay, sin duda, en Vallejo.

Ahora bien: al igual que en el caso de Campoamor y de Bécquer, además de las similitudes hay diferencias entre la

antipoesía y esta poesía conversacional. Como me queda muy poco tiempo, voy a intentar de manera sumaria destacar algunas de las que me parecen diferencias.

Diferencias

En primer lugar, la antipoesía, como lo dice el mismo nombre, se define negativamente. La poesía conversacional se define positivamente, e incluso yo diría que se cuida poco de definirse: se proyecta a la aventura del porvenir sin demasiado cuidado por la definición.

En segundo lugar, la antipoesía tiende a la burla, al sarcasmo; la poesía conversacional tiende a ser grave, no solemne, aunque no excluye el humor.

En tercer lugar, la antipoesía tiende al descreimiento ("escéptica", decía Ángel del Río, era la poesía de Campoamor: *¿y* qué decir de la de Parra?). La poesía conversacional tiende a afirmarse en sus creencias, que en algunos casos son políticas y en otros religiosas, o ambas.

En cuarto lugar, aquellas características (burla, descreimiento) dan a la antipoesía un sentido demoledor, con el cual se vuelve con frecuencia al pasado; en la poesía conversacional (aunque también, llegado el caso, es crítica del pasado) hay evocaciones con cierta ternura de zonas del pasado y, sobre todo, es una poesía que es capaz de mirar al tiempo presente y de abrirse al porvenir.

En quinto lugar, la antipoesía suele señalar la incongruencia de lo cotidiano; la poesía conversacional suele señalar la sorpresa o el misterio de lo cotidiano.

En sexto lugar, la antipoesía tiende a engendrar una retórica cerrada sobre sí y fácilmente transmisible; la poesía conversacional, por su parte, es más difícilmente encerrable en fórmulas, y por ahora no parece tender tanto a encerrarse sobre sí, sobre su propia retórica, sino a moverse hacia nuevas perspectivas.

¿Un nuevo realismo?

Creo que estas dos vertientes poéticas han ido abriéndose a una poesía nueva que se nutre de ellas; una poesía que, recibiendo lo más vivo de la poesía conversacional (incluso esa posibilidad de lirismo objetivo, la cual ejerce de manera original el lirismo que ayer representaron Bécquer y Gabriela Mistral), y recogiendo también lo menos retórico de la antipoesía, se constituye en una poesía a la que le corresponde un nombre que no debemos temer emplear: *un nuevo realismo,* un realismo enriquecido con las conquistas (que no son pocas) de la poesía de los últimos cuarenta o cincuenta años. Esto sería lo propio de la poesía más reciente, la cual cronológicamente sigue a la de Parra y Cardenal, y cae ya fuera de esta charla. El movimiento hacia el realismo me parece ostensible en varias artes contemporáneas: realista, de esa nueva manera, es el *Marat-Sade* de Peter Weiss, si lo comparamos con el teatro de Ionesco; la novela, engañosamente llamada "sin ficción", de Truman Capote, e incluso casi toda la nueva novela latinoamericana, con su rica variedad; el documental moderno que, por ejemplo, Santiago Álvarez encarna magníficamente entre nosotros; y también, a la salida de una pintura abstracta que se extinguió en su academia, la "nueva figuración". Creo que hay una vuelta al realismo en las artes contemporáneas.

La comprensible (e incluso inevitable) actitud defensiva frente al realismo socialista, no nos ha facilitado darnos cuenta de esto. Pero hoy, que el mal llamado realismo, mal llamado socialista es un cadáver enterrado y hecho polvo, reconozcamos que esa vuelta al realismo está en pie, y que es un realismo que, por ser verdadero, no puede ser repetitivo.

Creo que sería también conveniente decir, ya fuera del tema, que los tiempos enérgicos que nos toca vivir, tiempos que no son de reacción sino de revolución, se avienen con ese realismo, como lo sabemos bien en Cuba. Aquí, la Revolución, donde ha podido encontrar expresión en las artes, lo ha hecho dentro de ese nuevo realismo. En otro momento deberíamos

volver sobre este tema, que desborda el asunto de nuestra charla. Por lo pronto recordemos que en Cuba esa presencia del nuevo realismo no sólo se manifiesta en obras de arte, sino en la mirada que lanzamos al pasado. Se ha redescubierto, por ejemplo, a Tallet o a Eliseo Diego a partir del realismo. Es una fácil profecía decir que algo así ocurrirá con otros autores.

¿El otro camino?

Y tampoco conviene olvidar el carácter pendular del arte, del que hablé precavidamente en líneas anteriores. Hay muchos rasgos que nosotros no podemos prever en estos momentos y que es posible que engendren una poesía de la que no tenemos noción. El arte, como la historia toda, según decía Marx, suele tomar el otro camino. "Esa otredad que padece lo uno", de que hablaba Antonio Machado, puede estar ahora mismo oyendo la conversación, y ella va a decir la última palabra. Que, desde luego, no será la última.

APUNTES SOBRE REVOLUCIÓN Y LITERATURA EN CUBA*

Premisas

1

Una de la cosas que llaman la atención en la revolución de Cuba, es que haya carecido no solamente de grandes poetas, sino de las medianías agradables que, sin poseer las dotes sobresalientes de lo que se ha convenido en llamar, a la francesa, *genio,* suelen lograr, por efecto de la impetuosidad de los acontecimientos y de las pasiones de las circunstancias, y por los esfuerzos de su talento, positivo después de todo, popularidades retumbantes que la posteridad, en su día, se resiste a confirmar.

Estas palabras plañideras fueron escritas a raíz de la Guerra de los Diez Años —hace por tanto casi un siglo— por el crítico cubano Rafael María Merchán[1] . Acostumbrados a considerar nuestra literatura del siglo xIx como una literatura comprometida (para usar un término más cercano), es posible que ellas produzcan cierta sorpresa. La realidad es que quizá lo que acabamos de leer se presente como una constante no de nuestras letras sino más bien de nuestra crítica. Merchán, visiblemente — como lo aclara después en su texto—, está pensando en el retumbante José Joaquín Olmedo. Su queja, con la que comienza un trabajo por demás agudo sobre Juan Clemente Zenea, puede traducirse en una interrogación que está

* Estos apuntes, aparecidos en *Unión,* núm. 4, diciembre de 1972, fueron escritos en mayo de 1969. Los he retocado y actualizado levemente después, pero me interesa destacar que no aspiran en forma alguna a ser un panorama completo — de ahí los muchos nombres y títulos importantes que faltan —, sino un mero esquema, un señalamiento de líneas generales.

[1] RAFAEL MARÍA MERCHÁN: "Poesías de Juan Clemente Zenea", *Estudios críticos,* Madrid, *ca. 1917,* pág. 187.

implícita en sus palabras: ¿dónde está el Olmedo de esta guerra? Una pregunta de este tipo iba a sernos familiar: ¿dónde está el Mayacovski de la Revolución Cubana? La oportuna observación de Régis Debray de que es menester "liberar el presente del pasado", ya que "vemos el pasado superpuesto al presente, aunque ese presente sea el de una revolución"[2], no es válida solamente para la política. También le es aplicable a otros órdenes de la vida, incluyendo la expresión artística. Recuerdo haber oído en 1959 al profesor argentino Ángel Guido, en una conferencia dada en la Universidad de La Habana, preconizar que los pintores cubanos debían realizar pinturas murales, porque eso era lo propio de una revolución latinoamericana, como lo había probado la Revolución Mexicana. Pero la Revolución Mexicana no había probado tal cosa: lo que había hecho era propiciar el desarrollo de una excelente pintura mural, que vino a ser una forma característica del arte plástico mexicano de esa época. ¿Por qué los pintores cubanos *tenían* que hacer eso mismo? Varios años después, vemos que lo que sería una característica de la plástica cubana en lo que va de Revolución, es un trabajo original de carteles y vallas, cosa que *no* hicieron, ni tenían por qué hacer, los pintores mexicanos de hace medio siglo. Los que hoy reclaman el Mayacovski de nuestros días, los que ven "el pasado superpuesto al presente", no se han detenido a preguntarse si esa categoría poética que solicitan es un hecho histórico concreto o una realidad ucrónica, intercambiable. Ya en plano de conjetura, no nos costaría mucho trabajo emparentar a muchos de esos reclamadores con quienes, en vida de Mayacovski, le negaban la sal y el agua al gran poeta soviético. Pues, naturalmente, Mayacovski no fue el "Mayacovski" de sí mismo. Este último papel melancólico más bien lo desempeñó en su caso, al parecer, la sombra de Pushkin: ella era empuñada por quienes lamentaban que la Revolución de Octubre no hubiese contado con su Pushkin, y tuviera que conformarse (y a nombre de ella, ellos no se conformaban) con ese incoherente Mayacovski. Fue des-

---

[2] RÉGIS DEBRAY: *¿Revolución en la Revolución?* La Habana, 1967, pág. 15.

pués de su muerte que aquellos censores aceptaron que el mayor poeta de la era soviética no era el suspirado Pushkin moderno que no llegó ni podía llegar, sino Vladimir Mayacovski. Es una de las frecuentes ironías de la historia que la sombra de Mayacovski fuera esgrimida, años después de su muerte, en el papel que frente a él mismo desempeñó el recuerdo del admirable romántico de *Eugenio Oneguin.*

2

Si volvemos por un momento a la Guerra de los Diez Años, comprobaremos que el seguir buscando en el sitio de costumbre la expresión literaria de aquel instante, desorientaba naturalmente a críticos como Merchán, agudos formalmente pero incapaces de la audacia que implicaba salir fuera de los moldes académicos. Porque aquel momento, aquella guerra, sí iban a encontrar expresión en las letras, pero no en la dirección en que, por limitación suya, el crítico habitual seguía buscando. Aquella guerra no sólo repercute, alimenta, decide el pensamiento y la palabra del mayor de nuestros hombres, José Martí, sino que produce entre otros escritores —entre escritores *otros* — una literatura nueva, infrecuente. Mucho después de Merchán, Max Henríquez Ureña, al describir la obra de esos escritores como "la historia narrada por sus creadores", aclarará:

> No es la historia retrospectiva, del pasado remoto, la que mayor interés despierta entonces: es la historia que se ha vivido o se está viviendo [...] la del minuto en fuga. Más que los testigos de ese presente que se esfuma, pero que no tiene todavía los atributos del pasado, porque lo estamos viviendo o acabando de vivirlo, acuden a deponer ante la historia, como fedatarios del proceso en que están envueltos, los propios actores que, a más de vivir los acontecimientos, han contribuido a crearlos, y se apresuran a reconstruir para la posteridad los episodios en que les tocó intervenir, que al cabo son pedazos dé su propia vida[3].

---

[3] MAX HENRÍQUEZ UREÑA: *Panorama histórico de la literatura cubana (1492-1952),* t. II, México, 1963, pág. 108.

En nuestros días, a propósito de esta literatura, escribirá Ambrosio Fornet: "Al margen de la actividad cultural (entiéndase: de la actividad cultural habitual), una nueva imagen del hombre y el paisaje había ido surgiendo en las narraciones y apuntes de los veteranos de las guerras de independencia. Esta *literatura de campaña* iba a recibir muy pronto nuevos aportes al estallar la guerra del 95"[4].

Ambos críticos aluden a las obras testimoniales de autores como Máximo Gómez, Ramón Roa, Enrique Collazo, Antonio Zambrana, Fernando Figueredo; a los que se sumarían, a propósito de la Guerra del 95, otros como José Miró Argenter, Manuel Piedra Martel y José Martí en su sobrecogedor *Diario de campaña.* A esos textos se refería Fidel, cuando en sus *Palabras a los intelectuales* decía: "todos nosotros hemos leído las crónicas de nuestra Guerra de Independencia con verdadera pasión. Y envidiábamos a los intelectuales y a los artistas y a los guerreros y a los luchadores y a los jefes de aquella época"[5].

Creo que esa aparición de una literatura *otra,* de una literatura surgida donde los críticos habituales no la esperaban, implica por lo menos una lección que debemos tener presente al intentar apreciar la repercusión literaria, en sentido lato, de un proceso revolucionario. Esa lección nos dice que corremos el riesgo de extraviarnos desde el principio al pretender decir algo de la expresión literaria o artística de un proceso revolucionario, si nos aferramos a moldes conocidos. Y corremos ese riesgo de extravío por tomar otro camino; o mejor: por seguir por el mismo viejo camino trillado, con la vana ilusión de ir a parar adonde aquel no conduce. Para tener derecho a esperar otras obras, hay que comenzar por tomar otro camino.

3

Una tercera premisa nos lleva a recordar que el estallido de la actual revolución en Cuba sorprendió a casi todo el

[4] AMBROSIO FORNET: *En blanco y negro,* La Habana, 1967, pág. 16.

[5] FIDEL CASTRO: *Palabras a los intelectuales,* La Habana. 1961, pág. 30.

mundo. Sabemos que hay poderosas razones objetivas que ahora, *a posteriori,* nos permiten reparar en que Cuba era el eslabón más débil del sistema capitalista, aquel que podía ser quebrado de manera más viable. Pero eso lo vemos *hoy.* Quien fue capaz de verlo *entonces,* y quien tuvo además la energía, el valor, la imaginación, la tenacidad para sacar de ello todas las consecuencias históricas, fue Fidel Castro, y ello lo ratifica como un excepcional conductor de pueblos a escala mundial. Es un lugar común hablar hoy del genio de Fidel. Y sin embargo, los mismos que repiten que el genio se adelanta a los demás, se irritan después porque los demás (incluso ellos mismos, por supuesto) quedan a la zaga del genio. ¿No es ese el resultado natural de lo que se dijo al principio: que el genio se adelanta? Ese adelanto significa ser capaz de desencadenar lo que la realidad histórica lleva en sus entrañas. El propio Fidel lo ha recordado en una entrevista:

> Todos los hombres, hagan lo que hagan, han actuado siempre dentro de circunstancias objetivas, las cuales determinan a las acciones. Es decir, que ninguna actitud es completamente voluntaria por parte de los individuos, algo que puede producirse por la voluntad o el capricho de los hombres. Creo que lo más que un hombre puede hacer es interpretar las circunstancias en un momento dado correctamente con un propósito político definido, y si ese propósito no se basa en algo falso, en algo irreal, tal propósito puede ser llevado adelante[6].

Pero sea como fuere, hoy es evidente para todos que esa interpretación correcta de las circunstancias en un momento dado, y la conducta acorde con esa interpretación, hicieron a Fidel responsable de un salto en la historia de la América Latina que sólo es comparable al que le hizo dar Bolívar, o le previo Martí, en el siglo pasado. La forma como esa prelación iba a articularse después dialécticamente con el resto de la vanguardia política y con las masas del país, lo ha explicado de modo admirable el Che en *El socialismo y el hombre en*

---

[6] En LEE LOCKWOOD: *Castro's Cuba, Cuba's Fidel...* Nueva York, 1967, págs. 175-176.

Cuba. Por otra parte, esa anticipación política nos lleva a recordar también cómo la praxis revolucionaria, tal como nuestra Revolución lo ha hecho ver, va por delante. El testimonio, la teorización, con más razón aún la elaboración de la ficción literaria, *tienen* que venir después. ¿Cómo podría ser de otra manera? Es eso, precisamente, lo que estamos contemplando, lo que estamos empezando a contemplar (pues la Revolución no ha hecho sino comenzar). Dos años y meses de lucha en la sierra, algo más de lucha en las ciudades, y unos cuantos años de Revolución en el poder; ese es, para Cuba, el tiempo histórico y por tanto el magma sobre el cual testimoniar, teorizar o elaborar literariamente la expresión de la literatura de la nueva revolución.

Cuando se le preguntó a Alejo Carpentier, en 1966, qué entendía por literatura revolucionaria, respondió: "Toda literatura que refleja un proceso revolucionario *que haya acontecido realmente.* No creo en la eficacia de ciertas literaturas llamadas 'revolucionarias' que hablan de revoluciones — o sublevaciones — imaginadas a base de una mera posibilidad" [7]. Dos años después, al responder a otra pregunta similar, el autor de *El reino de este mundo* añadió: "las revoluciones no son hechas por los artistas. Por lo tanto, primero son las revoluciones; luego, el arte que habrá de expresarlas y fijarlas; es decir: de mostrarlas por medio de la narrativa, de analizarlas, de representarlas...".

4

Por último, tengamos presente que siendo nuestros países fragmentos de la gran totalidad latinoamericana, y en consecuencia siendo la Revolución Cubana, por su profundidad, un capítulo de la revolución continental, la expresión de este magno acontecimiento no puede ceñirse exclusivamente a las obras cubanas o hechas por cubanos: aunque, por razones obvias,

---

[7] "Literatura revolucionaria" (encuesta), *Bohemia,* 22 de julio de 1966, pág. 22.

el grueso de la producción sí lo será, más allá de nuestra fronteras encontraremos también la expresión de un proceso que desborda nuestras fronteras.

***

Resumiré las premisas mencionadas: el arte de una revolución no puede ser juzgado sobre la base del arte de *otra* revolución; la producción literaria —y artística— suele realizarse fuera de los esquemas acostumbrados; tal producción ocurre, necesariamente, *después* del hecho histórico al cual expresa; parte de la literatura y el arte de esta revolución continental será la obra de no cubanos.

Si se aceptan esas premisas — que me parecen bien simples, casi perogrullescas—, será dable percibir las siguientes líneas en lo que, en un sentido muy lato, cabe llamar la literatura de la revolución: la teoría, el testimonio, el documento, la literatura de ficción, el ensayo y la crítica literarios. No hablo necesariamente de *géneros.* Paso a explicarme de modo sumario sobre cada una de estas líneas.

Teoría

Aquí, por supuesto, apenas nos encontramos — en muchos casos— con "literatura". Se trata de la reflexión sobre el proceso revolucionario. En lo que toca al actual proceso, esa reflexión tiene su primera expresión articulada en el discurso de Fidel *La historia me absolverá* (1953), "que es" —escribió en su idioma encrespado Ezequiel Martínez Estrada— "la *Apología* de Sócrates, el *Iconoclasta* de Milton y la *Autodefensa* de Gandhi a un tiempo" [8]. La teorización de la revolución se realizará, en el caso de Fidel, casi exclusivamente a través de discursos de muy variada índole, que apenas han encontrado todavía estudiosos, analistas. Por esta presencia impo-

---

[8] EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: "Imágenes de Fidel Castro", *En Cuba y al servicio de la Revolución Cubana,* La Habana, 1963, pág. 24.

nente del discurso es que advertía que el señalamiento de estas líneas no es cuestión de géneros. El predominio del discurso es motivado aquí por la *función* requerida. Esos discursos van dando a conocer a todo el pueblo los problemas y el proceso de desarrollo del pensamiento de la revolución. Sería limitarlos el confinarlos a la literatura. Pero cometeríamos un grave error retórico —precisamente *retórico,* en el sentido etimológico de la palabra— si decretáramos superficialmente que la literatura es otra cosa. La oratoria es un género literario de los más antiguos y aun estudiados en sus estructuras. Algunos de los mayores hombres de letras de momentos muy distintos han sido oradores, incluso oradores políticos —Demóstenes, Cicerón, Martí—. Este es, por supuesto, un género *ancilar* por excelencia, para usar la calificación que complacía a Alfonso Reyes; pero es ancilar *porque* es un género literario.

Una mirada carente de prejuicios no puede dejar de reconocer que el género en que, por excelencia, se ha expresado la literatura de la Revolución Cubana, es por el momento la oratoria. Posiblemente en 1958 no había género literario más desprestigiado entre nosotros. La Revolución ha subvertido también esta valoración. No se trata ahora, desde luego, del pomposo, grandilocuente y ridículo discurso que durante más de cincuenta años fue desarmándose o esclerosándose —o ambas cosas a la vez— en bocas de políticos trapaceros y académicos al uso, en un proceso que no pudieron detener algunas escasas excepciones. La oratoria de la Revolución es cosa bien distinta: sencilla, conversacional, razonadora —llegado el caso pedagógica, como se ha dicho—, caracteres que, curiosamente, encontraríamos después como propios de la literatura de la Revolución en su conjunto.

Algunos de los discursos de Fidel seguramente serán estudiados luego como hoy se estudian los de otros grandes oradores a lo largo de la historia. Pienso, para poner sólo dos ejemplos entre muchísimos, en el discurso en las Naciones Unidas, en 1960, y en el discurso en que anunció al pueblo lo que sería conocido como la Crisis de Octubre en 1962. Aunque en grado

menor, este es también el caso de otros discursos de dirigentes revolucionarios : Che, Dorticós, Roa, Hart, Carlos Rafael, etcétera.

Por otra parte, la "teorización de la revolución" no se ha realizado sólo en forma de discursos: también, en forma de ensayos. El primero, y acaso el arquetípico, de esos ensayos es *La guerra de guerrillas* (1960), del Che. Aunque no volviera a darle forma de libro a ningún otro de sus ensayos, numerosos escribió después sobre el mismo tema o sobre temas variados de economía, política o aun antropología filosófica. En otra ocasión he intentado presentar el desarrollo coherente de este pensamiento, tan fundido con el de nuestra revolución toda[9]. Un ensayista que ha reverdecido su trabajo con la Revolución es Raúl Roa, seguramente el más espectacular de los Ministros de Relaciones Exteriores del momento. Y aquí sería cuestión también de desbordar, por primera vez, el marco cubano, para recordar ensayos como los del guatelmalteco Orlando Fernández o el peruano Héctor Béjar (*Perú 1965: apuntes sobre una experiencia guerrillera,* 1969), que se inscriben naturalmente dentro de esta línea. Este es, incluso, el caso del ensayista europeo Régis Debray, cuya obra inicial, según me comentara él mismo, nació de la conjunción de dos pensamientos: el de su maestro en las aulas, Louis Althusser, de quien hereda el rigor, y el de su maestro en la revolución, el Che Guevara, de quien provienen la temática y el fuego.

Testimonio

De todas las líneas que mencioné, esta es la que más cerca se encuentra de esa "historia narrada por sus creadores" (Henríquez Ureña), de la "literatura de campaña" (Fornet)

---

[9] "Prólogo" (1966) a ERNESTO CHE GUEVARA: *Obra revolucionaria,* México, 1967. Lo recogí, con el título "Introducción al pensamiento del Che", en mi libro *Ensayo de otro mundo,* La Habana, 1967. Las sucesivas ediciones de dicha *Obra revolucionaria* llevan un prólogo con algunas rectificaciones y añadidos. La versión más reciente de este trabajo aparece, con el título "Para leer al Che", en mi libro *Algunos usos de civilización y barbarie,* 2ª ed. revisada, Buenos Aires, 1993.

realizada, a propósito de la Guerra de Independencia, por hombres como Máximo Gómez y Manuel Piedra Martel, y de que Cuba conocería nuevos ejemplos vigorosos en la década del 30 de este siglo, sobre todo en la obra de Pablo de la Torriente. Desde los primeros años de la revolución actual, comenzaron a aparecer textos de esta naturaleza, referidos a la insurrección. En 1962 escribí sobre ellos:

es lógico que la inmediatez del hecho histórico pueda ser captada sobre todo por el género literario que de ello vive: el reportaje [...] Y, aunque todavía la cercanía impida un juicio sereno, hay que ir dando sitio de excepción a las páginas escritas por los propios heroicos combatientes de la Sierra: los diarios de Camilo Cienfuegos y de Raúl Castro, por ejemplo, son documentos humanos de una fuerza notable. Desgraciadamente no conocemos aún las notas de Fidel, pero un escritor de primer orden en su línea ha ido dando a conocer ya sus experiencias: Ernesto Che Guevara. No sólo en *La guerra de guerrillas,* cuyo valor literario suele pasarse por alto: también en las crónicas de la guerra que ha ido publicando en revistas y diarios, y que la Unión de Escritores y Artistas editará en forma de libro. Hay allí una nueva literatura, caracterizada por su despreocupación de toda moda literaria, y su apego escueto, y por lo mismo conmovedor, al hecho real[10].

Esas crónicas fueron luego los *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963). En 1966 dije de este libro:

No son consideraciones intelectuales las únicas que mueven al Che a escribirlo —a escribirlo, por otra parte, en esa admirable prosa suya, seca y coloquial—. Digamos la verdad: es también el artista quien lo escribe. Aquí no se "generaliza", sino se pone la mano, la memoria, sobre lo concreto. Si el libro anterior *[La guerra de guerrillas]* es una guía para la acción, su osamenta, los *Pasajes* son el cuerpo mismo de esa acción, con los seres humanos heroicos o vacilantes, sublimes o mezquinos —y siempre verdaderos—. Este es el libro más conmovedor publicado en Cuba en estos años[11].

---

[10] ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: "La creación artística en la Cuba revolucionaria", "La cultura en México", *Siempre!,* México, 8 de agosto de 1962.

[11] ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: "Introducción al pensamiento del Che", citado en nota 9, págs. 144-145.

El Che retocó después este libro para una nueva edición. Pero sobre todo escribiría, como texto último, su impresionante *Diario* boliviano, del que ha dicho Carlos María Gutiérrez: "Su *Diario de Bolivia* (uno de los grandes documentos trágicos de la historia, ese texto donde el hombre común se asoma con una especie de terror sagrado a la agonía de un héroe fuera de tiempo) es la relación del combate, pero también y sobre todo el borrador de la elaboración teórica póstuma del Che" [12].

A veces, estos libros testimoniales son producto de una suma de textos de diversa procedencia. Este es el caso, por ejemplo, de *La Sierra y el Llano* (1961), montaje de trabajos periodísticos, diarios de combatientes (Camilo, Raúl Castro), artículos varios por los propios protagonistas de hazañas revolucionarias (Che, Faure Chomón, Faustino Pérez, Antonio Núñez Jiménez), entrevistas (Haydee), partes militares. Este es también el caso de *Playa Girón, derrota del imperialismo* (1961). Otros trabajos de esta naturaleza son reportajes sobre la vida cotidiana en la Revolución, como *Cuba, Z.D.A.* (1960), de Lisandro Otero. La mayoría de estas obras, publicadas en revistas o periódicos, no han sido recogidas todavía en forma de libro.

Fuera de Cuba, las hazañas de la Sierra fueron recogidas por numerosos autores: entre ellos, el argentino Jorge Ricardo Masetti —muerto después heroicamente al frente de una guerrilla— y el uruguayo Carlos María Gutiérrez; mientras los dramáticos sucesos chilenos de 1973 encarnarían en testimonios como *Grandes alamedas. El combate del presidente Allende* (1974), del argentino-cubano Jorge Timossi.

Esta preocupación por lo factual explica también el interés por realidades concretas del pasado que manifiestan libros como *Gente de pueblo* (1962), de Onelio Jorge Cardoso; *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* (1964), de Renée Méndez Capote; *Biografía de un cimarrón* (1966), de Miguel Barnet; *Conversación con el último norteamericano* (1973), de Enrique Cirules; *La abuela* (1973), de Antonio Núñez Ji-

[12] En *Casa de las Américas,* núms. 51-52, pág. 264.

ménez. En esta línea se sitúan también obras como *Huillca: habla un campesino peruano* (1974), del peruano Hugo Neira.

Documento

Prescindiendo de los documentos enteramente políticos —por ejemplo, las dos *Declaraciones de ha Habana*— que deben ser consideradas como ejemplos de teorización revolucionaria, creo que este acápite podría reunir los muy variados textos en que se ha ido expresando la heterogénea, discutidora existencia de estos años. Éste sería, por ejemplo, el caso de numerosas declaraciones, cartas abiertas, mesas redondas, encuestas, editoriales; incluso de entrevistas como la sensacional que a finales de 1968 le hiciera Ambrosio Fornet a Raúl Roa, y que publicara la revista *Cuba.*

Literatura de ficción

Esta es la literatura por antonomasia, la literatura considerada corrientemente como tal. Pero la literatura de ficción no es sino una parte de la literatura: la que tiene más consciente preocupación estética y supone las estructuras más tradicionales. Es también la que requiere, para su desarrollo, más tiempo, más distanciamiento. En el caso actual, tiene ante sí hechos extraordinarios, una historia como nunca antes ha conocido el país, y debe transformar este magma de *hechos* en asuntos *literarios,* lo que supone un *proceso,* un *trabajo* específico. Napoleón decía en Santa Elena: "Mi vida, ¡qué gran novela!" Sí, pero ninguna gran novela se ha escrito sobre esa vida. Entre la grandeza del hecho real y la grandeza del hecho literario, existen mediaciones (técnicas, perspectivas, maneras de trasmutar las vivencias...) que en última instancia van a tener una responsabilidad decisiva en la realización concreta de obras literarias y artísticas. El asunto es demasiado complejo —y bastante conocido— como para que ahora insista en él.

Dicho lo anterior, añadiré que por ser este aspecto, como apunté antes, el más ceñidamente "literario" de cuantos vengo

señalando, contamos ya con balances, más o menos felices, sobre la tarea cumplida en este orden. Uno de esos balances lo ofrecieron varios críticos (Camila Henríquez Ureña, José Antonio Portuondo, Salvador Bueno, Federico Álvarez, Eduardo López Morales) en el número 51-52 de la revista *Casa de las Américas,* a propósito de los diez años de nuestra Revolución. Aquí, pues, más aún que en los casos anteriores, basta con señalar algunos caracteres generales.

Como es usual en casos así, ha sido la poesía el primero de estos géneros en articularse como expresión literaria de la Revolución. Me referí antes a la encuesta en la que, en 1966, participó Carpentier. En aquella ocasión, al preguntársele *"¿Cree usted que puede hablarse ya de una literatura de la Revolución? ¿Por qué?",* respondió Carpentier: "Sí. Porque ya existe, indudablemente, una poesía de la revolución" [13]. A esa "poesía de las revolución" se refirió así Enrique Anderson Imbert: "En Cuba, la revolución de Fidel Castro y la implantación de un régimen de tipo comunista creó, entre los poetas, un ánimo nuevo. Aun aquellos que, antes de la revolución, se habían distinguido por la finura de su lirismo personal, ahora aprendieron a cantar los temas de la colectividad, sintiéndose parte del radicalísimo experimento político" [14]. Años antes, en 1962, había escrito Ángel Rama, hablando de poetas que entonces andaban por sus treinta años:

> A ellos les ha correspondido una tarea de transformación poética de las más difíciles y considerables: descubrir, con un instrumento culto y afinadísimo, las nuevas zonas de la multitudinaria vida cubana, pasar de una lírica subjetiva a una lírica que engrane hombre privado y vida revolucionaria en un solo trazo creador. Un poco la experiencia de los futuristas rusos, en particular Mayacovski [¡otra vez Mayacovski, pero esta vez para decir que sí!], y que, por hacerse por primera vez en

---

[13] "Literatura revolucionaria", citado en nota 7.

[14] ENRIQUE ANDERSON IMBERT: *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época Contemporánea,* 4ª ed., México, 1964, pág. 369.

español, tiene una enorme importancia, y es, por muchos conceptos, una experiencia que toca a la América inminente[15].

Ambos críticos tienen en mente en estos casos —y mencionan— a Fayad Jamís y al autor de estas líneas. La transformación poética, sin embargo, va mucho más allá de nosotros y de los poetas de nuestra edad: abarca a poetas mayores, como Nicolás Guillén, Manuel Navarro Luna o Félix Pita Rodríguez, y llega hasta poetas veinteañeros como Nancy Morejón, Luis Rogelio Nogueras o Víctor Casaus, incluyendo a jóvenes que cantan sus poemas haciendo de la vieja "lírica" una popular "guitárrica", como Silvio Rodríguez. Incluso algunos de los mejores poetas de *Orígenes,* como Eliseo Diego y Cintio Vitier, muestran la transformación provocada en su poesía por la Revolución. Como conjunto, la poesía cubana se ha revelado hasta ahora el género literario no ancilar más apto para expresar, con variadísimos matices, las complejas transformaciones que la Revolución implica para los individuos.

La narrativa que puede ser llamada de la Revolución Cubana no tenía aún en su conjunto, hasta hace poco, la coherencia y la calidad de la poesía, pero los últimos años han visto un crecimiento acelerado de su nivel, que es de suponer que no hará sino aumentar: un fenómeno similar, de prelación de la poesía y maduración ulterior de la narrativa, es frecuente en procesos revolucionarios, como se vio, por ejemplo, en la literatura soviética.

La extraordinaria novela *El siglo de las luces,* de Alejo Carpentier, fue escrita en vísperas de la Revolución, aunque apareció en 1962; pero las novelas más recientes de este autor (*El recurso del método* y *Concierto barroco,* ambas publicadas en 1974) fueron realizadas ya en estos años, e implican, ostensiblemente, una perspectiva hecha posible por nuestra Revolución, que ha abierto un nuevo ciclo en la obra de nuestro novelista mayor.

La primera de las novelas cubanas en que tal perspectiva era apreciable fue *Bertillon 166* (1960), que José Soler Puig

---

[15] ÁNGEL RAMA: "Poesía cubana de hoy", *Marcha,* 30 de noviembre de 1962.

escribió sobre la vida clandestina durante la insurrección. Es un asunto que, naturalmente, reaparecería en distintas obras, como *Rebelión en la octava casa* (1967), de Jaime Sarusky, y *Para matar al lobo* (1971), de Julio Travieso. A menudo con la óptica actual, los novelistas se han vuelto sobre la sociedad prerrevolucionaria, como hizo, en relación con la vida campesina, el múltiple Samuel Feijoo en *Juan Quinquín en Pueblo Mocho* (1964); y, en relación con la vida urbana, Lisandro Otero en *La situación* (1963) y *En ciudad semejante* (1971). Los asuntos de la época revolucionaria misma, posterior a 1959, aparecen en novelas como *Memorias del subdesarrollo* (1966), de Edmundo Desnoes, *Sacchario* (1970), de Miguel Cossío, y *La última mujer y el próximo combate* (1971), de Manuel Cofiño; y en libros de cuentos de Onelio Jorge Cardoso, Noel Navarro, Sergio Chaple, Jesús Díaz, Norberto Fuentes, Eduardo Heras León y otros autores jóvenes. Una interesante línea de nuestra narrativa reciente es la representada por una novela policíaca de óptica socialista, de la que es ejemplo *No es tiempo de ceremonias* (1974), de Rodolfo Pérez Valero.

El teatro, aunque mucho menos que la narrativa, también cuenta con realizaciones en torno a asuntos revolucionarios, como las de Abelardo Estorino: pero quizá lo más renovador de nuestro teatro de estos años está vinculado a experiencias teatrales audaces como las del Grupo Teatro Escambray.

Si salimos fuera de la órbita estrictamente cubana, encontraremos poemas de asunto y perspectiva revolucionarios en autores como el chileno Gonzalo Rojas, el nicaragüense Ernesto Cardenal, el haitiano René Depestre, el argentino Juan Gelman, el salvadoreño Roque Dalton; e incluso poetas mártires, como el peruano Javier Heraud y el guatemalteco Otto Rene Castillo. En la narrativa, cuentos como "Reunión", del argentino Julio Cortázar; y novelas como *Los juegos verdaderos* (1968), del peruano Edmundo de los Ríos, y *Los fundadores del alba* (1969), del boliviano Renato Prada Oropeza —verdaderos retratos del guerrillero adolescente—. Buena parte de la narrativa hispanoamericana actual puede remitirse,

de una forma u otra, al crecimiento de la marea histórica que representa la actual revolución, como he dicho en otra parte[16].

Ensayo y crítica literarios

Como en el caso del "documento", no pienso aquí en obras enteramente políticas — que tendrían en "teoría" su mejor ubicación—, aunque difícilmente encontraremos un ensayo o crítica relevante de estos años en que la política no tenga una intervención destacada; ni tampoco en investigaciones históricas. Entre los ensayistas mayores, prosiguen su obra de interpretación marxista autores como Juan Marinello, Raúl Roa, Mirta Aguirre, Ángel Aguier o José Antonio Portuondo. Alejo Carpentier y Cintio Vitier contribuyen con agudas interpretaciones literarias. Desarrollan enfoques literarios nuevos, de sesgo social, autores como Graziella Pogolotti, Edmundo Desnoes y Ambrosio Fornet, mientras en Sergio Chaple, Salvador Arias y Desiderio Navarro hay aportes estructuralistas valiosos. Aquí es necesario contar también con autores no cubanos, pero visiblemente influidos por nuestra Revolución: tales son, por ejemplo, los casos del uruguayo Mario Benedetti, el panameño Nils Castro o el colombiano Óscar Collazos.

Los puntos que preceden (necesitados de desarrollo ulterior), son un intento para ordenar y entender, más allá de los esquemas habituales, la expresión literaria de estos años de la Revolución, y, en cierta forma, de los años venideros. Aún querría añadir dos observaciones: una, que, aunque en alguna ocasión he insistido yo mismo en el tema, veo cada vez más cómo en momentos enérgicos como el que vivimos, las distinciones generacionales van siendo sobrepasadas por las exigencias de la época. Quizá sólo en épocas mansas, o en épocas en que un

[16] ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: "Intercomunicación y nueva literatura". Se recoge con título algo distinto en este libro, a continuación del presente ensayo.

conjunto apreciable de intelectuales pretende desvincularse de la historia, se vea a una generación desarrollarse con nitidez de laboratorio. En las otras épocas (la de la guerra contra España, la de la revolución antimachadista, nuestros días), esa nitidez es dejada de lado en aras del servicio a las urgencias de la época. La segunda observación se refiere a otro abandono de nitidez: creó que adolecemos del fetichismo de los géneros; creo que, puesto el ojo en la novedad y violencia de los asuntos, se sigue sin embargo trabado por la ortopedia de las viejas, fórmulas genéricas. La expresión literaria de la revolución seguramente agrietará, en su crecimiento, esas fórmulas, mezclando géneros tradicionales con el testimonio, el documento y aun la teoría. A ello tienden, además, estos años, que ven reverdecer lo que Shclovski llamó *factografía.* Me doy cuenta de qué precario es correr estos riesgos. Pero creo que por aquí va el porvenir.

INTERCOMUNICACIÓN Y NUEVA LITERATURA EN NUESTRA AMÉRICA*

En 1943, al frente de la versión al castellano de un libro de crónicas sobre la llamada Segunda Guerra Mundial, escribió Pablo Neruda: "Yo me muero de cólera viendo al jovencito azteca, viendo al jovencito cubano o argentino endilgarnos su retahíla sobre Kafka, sobre Rilke y sobre *Lawrence..."*[1]. Hoy, un cuarto de siglo más tarde, las razones para morirse de esa cólera son menores; hoy el jovencito mexicano, cubano o argentino en trance de hablar de literatura, encontrará del peor gusto dejar de mencionar a toda una tribu de escritores latinoamericanos. Lo cual no quiere decir que ignore a Kafka o Rilke. Esto revela algunas cosas; que hoy existe entre nosotros, en el plano literario, una mayor intercomunicación, es una de esas cosas[2].

Evidentemente, la nueva literatura latinoamericana ha cobrado prestigio a los ojos del nuevo lector latinoamericano: el porteñismo idiomático de *Rayuela* (1963) o la fabulosa Colombia de *Cien años de soledad* (1967) no han impedido que mexicanos, chilenos y cubanos hayan sentido gratitud y orgullo ante esos libros mayores de nuestra común tradición. Cortázar

---

* Escrito en 1969 y publicado originalmente, con el título "Intercomunicación y nueva literatura", en *América Latina en su literatura,* coordinación e introducción por CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, México, 1972.

[1] PABLO NERUDA: "Prólogo" al libro de ILYA EHRENBURG *Muerte al invasor. Crónicas de guerra 1941-43,* México, 1943, pág. 9.

[2] Aun en el ámbito continental, se puede tomar el término "intercomunicación" en dos sentidos: referido a los autores, conscientes de aspirar a metas comunes; o referido a los lectores, que entran en contacto a través de la literatura. Por lo general, lo tomaré en este segundo sentido, que además suele incluir al primero: pero cuando sea necesario, señalaré las distinciones.

y García Márquez no se han visto obligados ni a escribir una lengua abstracta, neutra, que sería comprensible para todos los hispanoamericanos pero asumible por ninguno; ni a abrumar sus páginas con los consabidos glosarios de los textos folclóricos: ni academia ni museo. Han procedido con la sabia naturalidad con que se ha escrito siempre la mejor literatura, hablando de lo suyo y con su lengua, y la singular consecuencia de ello ha sido que el argentino Cortázar y el colombiano García Márquez están siendo leídos en los distintos países de la América Latina no como extranjeros más o menos cercanos, sino como escritores de una misma literatura, como representantes de lo que ya es habitual llamar "nueva novela latinoamericana" [3], junto a los cubanos Carpentier y Lezama, los argentinos Marechal, Bioy Casares, Sábato, Viñas, el brasileño Guimarâes Rosa, los mexicanos Yáñez, Ruvueltas, Rulfo, Fuentes, los peruanos Arguedas y Vargas Llosa, los uruguayos Onetti y Benedetti, el paraguayo Roa Bastos, el haitiano Alexis, el venezolano Garmendia y tantos otros. Para apreciar mejor la relativa novedad de este hecho —que estén siendo leídos en Latinoamérica como autores latinoamericanos—, conviene recordar algunos momentos en los que nuestra literatura ha sido asumida como una unidad.

Naturalmente, el primero de esos momentos se remite a aquella voluntad de secesión, o al menos de autonomía, que a raíz de la independencia política de la mayor parte de Hispanoamérica había expresado Andrés Bello en su "Alocución a la Poesía" (1823), y que sería sobre todo una de las metas de la primera generación romántica latinoamericana. No es extraño que con aquel texto de Bello se iniciara *América poética* (1846), la selección antológica con que Juan María Gutiérrez quiso mostrar un cuerpo de poesía hispanoamericana separado

[3] Cf. una temprana presentación en el número 26 (octubre-diciembre de 1964) de *Casa de las Américas*, dedicado a *Nueva novela latinoamericana*, que abre con el excelente ensayo de ÁNGEL RAMA "Diez problemas para el novelista latinoamericano", e incluye capítulos de novelas de Carpentier, Cortázar, Onetti, Sábato, Fuentes y Vargas Llosa, y trabajos sobre estos autores y además sobre Rulfo y Arguedas.

de la europea (de la española por lo pronto). La voluntad era mayor que la realización, pero importa destacar esa conciencia inicial de integrar una literatura otra. Ahora bien: ¿por quiénes fue leída esa ambiciosa antología? Carecemos de un estudio sobre el público, sobre los consumidores de literatura en la América Latina, pero todo hace creer que, en buena parte del siglo xIx, ellos apenas sobrepasaban el conjunto de los propios productores de literatura. Los escritores, en medio de masas analfabetas que a su vez producían y transmitían literaturas orales, se leían entre sí, y además (o sobre todo) leían a esos escritores mayores que eran los europeos.

Si en ese primer momento tal es, prácticamente, la situación, no puede decirse lo mismo de la etapa Martí-Rodó, etapa que incluye el primer movimiento literario realmente surgido de Hispanoamérica, y capaz de influir sobre la propia Europa —al menos, sobre esa parte suya bastante europea que era España—: el modernismo hispanoamericano. En otro sitio[4] he querido contribuir a rectificar la apreciación insuficiente sobre lo que éste fue, apreciación basada sólo en un aspecto de la obra de Darío y otros poetas cercanos, y que precisamente no hace justicia a hombres como Rodó y, en especial, Martí. Por ahora bastará con destacar que los autores de este momento, en grado por supuesto variable, sí van a contar con un público real, que ya no se confunde con el conjunto de los escritores mismos, sino que está integrado sobre todo por una creciente clase media en que se recluían a la vez productores y consumidores de literatura, fenómeno que se hará ver con más claridad entrado el siglo. Es posible que pocos de los libros modernistas (los de cuentos de Quiroga, *Ariel...)* disfruten de amplia difusión (predomina en ellos la poesía, de consumo más restringido), pero una prensa de calidad, desarrollada por entonces, da a conocer a estos autores de un extremo a otro del Continente. Una veintena de periódicos difunde las crónicas de José Martí, que conmueven al anciano Sarmiento y deciden

[4] "Modernismo, 98, subdesarrollo". Se recoge en este libro.

la prosa del joven Darío. Entre esos periódicos está *La Nación,* de Buenos Aires, ciudad a la que la inmigración ha contribuido a convertir ya, al decir de Darío en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas* (1896), en "cosmópolis". En *La Nación* también colaborarán Darío y Rodó. Si a primera vista esas "Palabras liminares" parecen responder a la "Alocución a la Poesía", setenta años después, que no, que la Poesía no se ha trasladado a América y sigue por Europa, especialmente por París; si Rodó puede decirle al autor de *aquel* libro que "no es el poeta de América"[5], sería absurdo quedarnos en estas escaramuzas, y limitar el modernismo hispanoamericano a ese libro de un poeta veinteañero. Darío es también (¿y por qué no *sobre todo?)* el autor de *Cantos de vida y esperanza* (1905), de *Poema del otoño* (1910), incluso de ese *Canto a la Argentina* (1910) que ningún parnasiano ni simbolista hubiera escrito (como tampoco hubiera escrito las *Odas seculares* ni los *Romances* de Lugones), y en que la poesía de las *Silvas americanas* atraviesa, de paso hacia la "Suave patria", hacia ciertos himnos de *Tala* y sobre todo del *Canto general.* Incluso por su "asúntica" y por su modo de abordarla, Darío *sí* es el poeta de nuestra América: un poeta que cuando logró al cabo que su soñado París se le volviera un París real, fue para encontrar que la ciudad, por la boca amada de Verlaine, le decía *merde!* Darío es el primer poeta de nuestra América, como Martí la primera figura universal de su espíritu. Los modernistas hispanoamericanos, en general, son quienes, habiendo arrancado, paradójicamente en muchos casos, de un despego por sus tierras pobres, van a constituir el primer *conjunto* de escritores que satisfacerá el proyecto Bello-Gutiérrez. Las crónicas de Martí, los mejores poemas de Darío, algunos ensayos de Rodó, los cuentos de Quiroga, ciertas páginas de Lugones y de González Martínez y muchos textos más (incluyendo los más difundidos, los que más público han conquistado hasta nuestros días, per-

---

[5] Como se sabe, el largo trabajo, fechado en Montevideo en 1899, donde Rodó emite tal juicio sobre Darío, fue puesto por este como prólogo a la segunda edición de *Prosas profanas* (1901)... sin el nombre del autor.

meando clases y grupos sociales, y que sin embargo solemos silenciar hoy: los de Vargas Vila y Nervo) lograron dar voz propia al Continente, y conocieron esa intercomunicación que algunos pretenden atribuir sólo a la ahora nueva literatura.

Todavía antes de llegar a nuestros días, cabe aludir a un tercer instante: ese que, a falta de nombre mejor, solemos designar con el de *vanguardismo.* Podemos hablar, como volveré a hacerlo ahora, de "generación vanguardista"[6], pero el fenómeno característicamente vanguardista apenas sobrepasa los años 30 de este siglo. Sólo que entonces, si abandonamos la fidelidad a una generación, que sigue produciendo e incluso alcanza madurez después de esos años, para fijarnos en una época, el panorama se hace más complejo. Como fenómeno restringido, nuestro vanguardismo literario —a semejanza del modernismo hispanoamericano, pero con más estrechez que él — fue un hecho predominantemente poético: Huidobro había inventado antes del 20 y en Europa su creacionismo; Borges llevó de España a Argentina el ultraísmo en 1921; Maples Arce lanzó ese año en México el estridentismo, y en 1922 se hace presente el vanguardismo brasileño, con el nombre de modernismo. Sus practicantes eran sobre todo poetas, y se sentían ferozmente vanguardistas, aunque apenas pudieran explicar qué era serlo, fuera de señalar algunos desmantelamientos del verso y un empobrecedor fanatismo metafórico. Sus revistas eran minoritarias, y algunas tan exiguas que, como la mural *Prisma,* se bastaban con una cara de hoja. Pero su intercomunicación era grande, y su irradiación considerable, mucho mayor de lo que a primera vista pudiera parecer. Un ejemplo entre tantos de la intercomunicación: la antología *Índice de la nueva poesía americana*[7], que prologaron el pe-

---

[6] Ya hablé de ella, por ejemplo, en la conferencia "Situación actual de poesía hispanoamericana", que leí en la Casa Hispánica de la Universidad de Columbia, Nueva York, el 11 de noviembre de 1957. Apareció en *Revista Hispánica Moderna,* octubre de 1958, y después en mi libro *Papelería,* La Habana, 1962.

[7] *Índice de la nueva poesía americana,* prólogo [s] de ALBERTO HIDALGO, VICENTE HUIDOBRO y JORGE LUIS BORGES, Buenos Aires, 1926. Se trata de una antología de la poesía de vanguardia hispanoamericana.

ruano Alberto Hidalgo —quien, al parecer, la compiló—, el chileno Vicente Huidobro y el argentino Jorge Luis Borges. En este libro precoz están ya reunidos, además de Hidalgo, Huidobro y Borges, a quienes el tiempo se encargaría de jerarquizar, Marechal, Bernárdez, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Díaz Casanueva, Neruda, Cardoza y Aragón, Maples Arce "el compañero Maples Arce", (como dice entonces Borges)[8], Pellicer, Novo, Pereda Valdés. En cuanto a lo segundo, su irradiación, sería un error tomar en cuenta sólo sus publicaciones minoritarias, aunque éstas no carecieran de importancia: piénsese en *Martín Fierro,* en *Amauta,* en *Revista de Avance,* en *Contemporáneos.* La verdad es que con frecuencia asaltaban publicaciones masivas, y desde ellas imponían sus criterios. Así ocurrió en Cuba, donde su tardío equipo vanguardista logró expresarse en la mejor revista habitual del país, *Social,* y en el periódico más conservador y establecido, *Diario de la Marina,* cuyo *Suplemento Literario* controló en 1927.

Y si miramos no sólo al restringido fenómeno poético que fue el vanguardismo, sino a la época 1920-30, la situación es mucho más rica: en esa década, Vasconcelos ha hecho de México un centro de atracción para intelectuales del Continente, y ha lanzado desde allí tanto el movimiento de la pintura mural como sus propias palabras mesiánicas; en esa década aparecen casi simultáneamente las novelas *La vorágine* (1924), *Don Segundo Sombra* (1926) y *Doña Bárbara* (1929). Sus autores, Rivera, Güiraldes y Gallegos, pertenecen por su edad a la generación anterior, la de los poetas Luis Carlos López y Fernández Moreno. Pero mientras estos últimos se encuentran con una obra definida, que apenas modificarán, al romper la década del 20, es sólo en ésta que los novelistas, requeridos de mayor madurez, producirán sus obras relevantes. Ello acabará vinculándolos más, de alguna manera, a la generación siguiente, que los considera entonces como sus mayores[9]. El fenómeno

---

[8] *Op. cit.,* págs. 15-16.

[9] Güiraldes colaboró con los ultraístas argentinos, como uno más entre ellos. Un vanguardista cubano, JUAN MARINELLO, mezclará abiertamente esas obras a las de su propia generación, pero considerando a aquellas "Tres

no es nuevo ni exclusivo, y lo veremos repetirse con narradores de la propia generación vanguardista, como Asturias y sobre todo Carpentier, cuyas obras importantes aparecerán después de 1940, integradas a las de promociones más jóvenes.

Difícilmente puede negarse que conoció *intercomunicación latinoamericana* la época de las revistas vanguardistas, del modernismo brasileño, de los *Veinte poemas* de Neruda, del surgimiento del negrismo y del indigenismo, de *La raza cósmica* e *Indología,* de *La vorágine, Don Segundo Sombra* y *Doña Bárbara,* de los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Henríquez Ureña y los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de Mariátegui. Es una época que expresó la confianza en lo nuestro, y en que esa confianza encontró eco de un extremo a otro del Continente.

Sin embargo, si en épocas anteriores hubo cierta intercomunicación latinoamericana en lo tocante a la literatura, indudablemente que aquella es mucho mayor en la actualidad. La certidumbre de este hecho está avivada en nosotros por el contraste que nuestra época nos ofrece no tanto con la situación del modernismo hispanoamericano o del vanguardismo, como con la de los años anteriores a estos de ahora: ese "pasado inmediato" tan agudamente visto por Reyes como "en cierto modo, el enemigo" [10]. Aquellos se nos aparecen como años de aislamiento, de balcanización (término que creo que entonces no se empleaba), en que se fragmentó considerablemente la conciencia de unidad latinoamericana y la intercomunicación consiguiente. Incluso un hecho de tanta irradiación continental como la Revolución Mexicana, que en su momento había repercutido en todos los países latinoamericanos, quedaba ahora constreñido a un hecho local, cuyo comentario (por otra parte lúcido) sería la primera versión (1950) de *El laberinto de la*

---

novelas ejemplares", *Literatura hispanoamericana. Hombres, Meditaciones,* México, 1937, págs. 143-163.

[10] ALFONSO REYES: "Pasado inmediato" (1939), *Obras completas,* tomo XII, México, 1960, pág. 182.

soledad, de Octavio Paz. En esa línea de persecución agónica de los fragmentos se inscriben meditaciones ya no sobre la América Latina, sino sobre "lo argentino" (Ezequiel Martínez Estrada: *Muerte y transfiguración de Martín Fierro,* 1948) o "lo cubano" (Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía,* 1958). Son libros magníficos, pero que en vez de mirar a la América Latina (como habían hecho incluso los *Siete ensayos* de Mariátegui y algunas obras similares, a pesar de estar centradas en un solo país), se vuelven sobre esos compartimientos estancos, y, aunque rechazando la trampa folclórica, quieren recoger con dolor, con ilusión, a veces con ira, los rasgos que nos permiten sabernos unos: sólo que esos rasgos no se les presentan ya a sus autores como continentales, sino como locales, como nacionales (en países que a veces a duras penas son naciones). En este momento, trabados entre el arraigo angustioso en lo inmediato y el desarraigo que nos abría, inferiorizados, hacia otros aires que parecían mejores, el Neruda de entonces lanza el anatema citado al comienzo. Cuando se volvía a sus revistas locales, el joven mexicano leería *El Hijo Pródigo;* el cubano, *Orígenes;* el argentino seguía leyendo *Sur.* Contrastado con ese instante, el de hoy aparece como lleno otra vez, y con fuerza mayor que nunca, de confianza en los valores de nuestra literatura [11].

Esto no es igualmente válido para todos los géneros: apenas lo es, en general, para el teatro; lo es poco para el ensayo —si dejamos de lado el ensayo político para quedarnos con el estrictamente literario—; lo es más para la poesía; y es válido sobre todo para la narrativa, que vive ahora un desarrollo comparable al que la poesía conoció hace setenta años con los

---

[11] Como podría pensarse que sucumbo aquí a la fácil tentación de incriminar nuestro "pasado inmediato", quiero recordar unas palabras que dije en aquel pasado, al dar la conferencia que cité en la nota 6: "Si pensamos en el buen tiempo viejo de la vanguardia, cuando todo el Continente parecía sentirse unido por un aliento común, con todas las revistas con un ingenuo nombre puntiagudo hacia el futuro —*Proa, Revista de Avance, Contemporáneos*—, no podemos menos que experimentar cierta nostalgia al ver la desunión y la desesperanza de nuestros días". ("Situación actual de la poesía hispanoamericana", *Papelería,* págs. 26-27).

modernistas hispanoamericanos, o hace treinta o cuarenta con los vanguardistas. Sobre todo con los primeros, cabe comparar a estos nuevos novelistas latinoamericanos. De hecho, los últimos parecen hacer para la novelística lo que los modernistas hispanoamericanos hicieron para la poesía de su comarca[12]. Decir esto no es, por supuesto, negar que con anterioridad hubiera habido una novelística y novelistas importantes en la América Latina (Azuela, Rivera, Güiraldes, Gallegos, Amado, Alegría...)[13]. En *Tientos y diferencias,* después de recordarnos que "puede producirse una gran novela en una época, en un país", sin que ello signifique "que en esa época, en ese país, exista realmente *la novela",* pues "para hablarse de novela es menester que exista una novelística", añade Carpentier: "La novela es un género tardío. Países hay actualmente, del Asia, del África, que, poseyendo una poesía milenaria, apenas si empiezan a tener una novelística"[14]. Todo indica que para la América Latina ésta es la hora de consolidación de ese "género tardío", que tardíamente surgió en América ("la última novela picaresca de la literatura mundial fue, paradójicamente, la primera hispanoamericana", se ha dicho con amena simetría) [15], y que, después de intentos no

[12] La comparación se haría habitual, y aparece, por ejemplo, en el editorial de la entrega que *Casa de las Américas* dedicó al *Encuentro con Rubén Darío* (núm. 42, mayo-junio de 1967): "Se ha dicho con justicia que en los últimos años la narrativa de nuestro continente ha alcanzado jerarquía universal [...] Conviene recordar que un fenómeno así había empezado a ocurrir para nuestra poesía desde finales del siglo xIx, y que a ello no es ajena la obra mayor de Rubén Darío".

[13] Incluso han podido publicarse antologías apreciables de la novela latinoamericana anterior: cf., por ejemplo, ÁNGEL FLORES: *Historia y antología del cuento y la novela en Hispanoamérica,* Nueva York, 1959; o *Novelas selectas de Hispano América, siglo* xIx, dos tomos, prólogo, selección y notas de SALVADOR REYES NEVARES, México, 1959. También pudieron hacerse antologías apreciables de la poesía hispanoamericana previa al modernismo, desde la de GUTIÉRREZ hasta la de MENÉNDEZ y PELAYO, y aun la de CALIXTO OYUELA: esta última aparecida después, pero con perspectiva premodernista.

[14] ALEJO CARPENTIER: *Tientos y diferencias. (Ensayos),* México, 1964, págs. 5 y 9.

[15] ÁNGEL FLORES: *Op. cit.* en nota 13, pág. 7.

carentes de valor, adquiere en estos años esa figura estable que la poesía había alcanzado entre nosotros desde hacía muchas décadas. La ratificación del público, y cierta homogeneidad de que hablaré más tarde, dan fe de esto. Igualmente, la relación que guardan entre sí los realizadores de esta novelística. Carpentier decía también que la existencia de una "novela romántica" no está dada por la presencia del *Werther* y de *El hombre que ríe:* "La novela romántica se define por el trabajo de varias generaciones de novelistas románticos" [16]. Un trabajo articulado, coherente. Eso es precisamente lo que encontramos con estos nuevos novelistas latinoamericanos, que ya *vienen* unos de otros: Lezama, de Marechal; Cortázar, de Marechal, de Borges, de Arlt; el primer Fuentes, de Yáñez, de Carpentier; Vargas Llosa, en parte, de Arguedas, como Benedetti de Onetti; Pablo Armando Fernández, de Lezama y de García Márquez. El propio García Márquez escribe en *Cien años de soledad* una novela-suma en que sus personajes se cruzan con otros de Carpentier, de Cortázar, de Fuentes: y así su estilo. Lo que Martí dijo en 1893 de los modernistas hispanoamericanos puede decirse hoy de estos novelistas: "Es como una familia en América" [17]. Por supuesto, no se trata en ninguno de estos casos, y de los que podrían añadirse, de suponer robinsonismo literario alguno; estos novelistas conocen también, y aprovechan, lo que las novelísticas de otras culturas han producido. Cualquiera puede señalar lo que deben a Joyce, Proust o Faulkner. Pero existe ya entre ellos (señal de que integran una *novelística)* una continuidad, una tradición interna comparable a la que desde hace décadas había alcanzado la poesía (Martí/Darío, González Martínez, Herrera y Reissig, Lugones/Fernández Moreno, López Velarde, Mistral/Huidobro, Vallejo, Borges, Neruda, Drummond, Pellicer, Guillén, Roumain/Lezama, Molina, Césaire, Paz, Huerta, Diego, C. Fernández Moreno, Vitier, Mutis, García Marruz, V. de Moraes, Parra,

---

[16] ALEJO CARPENTIER: *Op. cit.,* en nota 14, pág. 6.

[17] JOSÉ MARTÍ: "Julián del Casal" (1893), *Obras completas,* tomo V, La Habana, 1963, págs. 221-222.

Rojas, Cardenal/Sabines, Melo, Adoum, Romualdo, Depestre, Lihn, Belli, Jamís, Gelman, Dalton, Pacheco...). Incluso vale la pena destacar que aquellos novelistas también vienen (hay que tomar siempre estas metáforas lexicalizadas con cautela) de la poesía. Algunos, de manera evidente, por ser poetas también (Asturias, Marechal, Roa Bastos) o sobre todo (Lezama, P. A. Fernández); otros, de modo menos evidente, pero no menos real. José María Valverde ha observado con razón de *La ciudad y los perros,* que

> se trata de una novela "poética", en que culmina la manera actual de entender la prosa narrativa entre los hispanoamericanos — por fortuna para ellos—. Cada palabra, cada frase, está dicha y oída como en un poema: ya va siendo hora de que se borren las fronteras entre lírica, épica en verso y épica en prosa[18].

Con cuanta razón puede decirse esto también de Carpentier, de Cortázar, de Revueltas, de García Márquez y de muchos más. Así como los autores de la antología mexicana *Poesía en movimiento* (México, 1966) incluyeron en ella textos en prosa de Juan José Arreóla, cabría proceder de manera similar con la mayoría de estos autores. Puedo testimoniar que no es fácil, por ejemplo, decidirse a recoger ciertas páginas de Álvaro Mutis en una selección de poesía, y excluir otras páginas de García Márquez en las que, visiblemente, aquellas se continúan. ¿Se tratará de que en estos autores han acabado por borrarse, como pedía Valverde, "las fronteras entre lírica, épica en verso y épica en prosa"? Responder esta pregunta es apresurado, y en todo caso no corresponde hacerlo ahora. De todos modos, si a la vez tenemos en cuenta cómo resuenan en muchos de estos narradores las meditaciones apasionadas de ensayistas americanos casi siempre anteriores —un Reyes, un Martínez Estrada, un Mariátegui, un Paz—, no podemos dejar de sentir que esa consolidación de la novelística no parece ser sólo eso: parece ser, también, al lado de una poesía que ya tenía notables antecedentes, el arribo a la mayoría de edad

---

[18] Citado en la cubierta de *La ciudad y los perros.*

de toda una literatura. Esto sería fundamental para explicar el interés del nuevo lector latinoamericano por esta literatura actual de Latinoamérica, así como la intercomunicación que testimonia este hecho.

Y, sin embargo, cabe preguntarse si eso es enteramente así: si los de ahora son lectores vueltos con orgullo sobre nuestras propias producciones, lectores intercomunicados que han prescindido ya de la inferiorizante mirada hacia afuera para saber qué es lo que *hay que* leer; o si no será que al mirar hacia otros países ven ahora en ellos los nombres de autores nuestros, y el verlos allí, donde antes solían encontrar tan sólo los siempre prestigiosos nombres extranjeros, los lleva a leer y a gustar de sus coterráneos con la anuencia y casi con el estímulo de las metrópolis. El hecho no sería nuevo: aunque no se trate del mismo fenómeno, podría recordarse que en no pocas zonas de América, como el Caribe por ejemplo, se empezó a hacer *negrismo* hace más de cuarenta años, no porque esa fuera, como es, una zona mulata, sino porque en Europa se hacía negrismo: si bien las cosas resultaron después menos simples[19]. Hoy, hasta lectores muy alejados de algunas actitudes de Borges, pongamos por caso, no han dejado de experimentar cierto candoroso orgullo local al leer la primera línea de la obra de Foucault *Les mots et les choses* (1966): "Este libro nació de un texto de Borges". Ya no era sólo que autores de obras literarias, que todo un grupo francés como *Tel Quel*

---

[19] El negrismo nace en Europa, de manera más o menos consciente, dentro del rechazo que la vanguardia artística da a los valores de la sociedad capitalista en vías de expansión imperialista. Proponer la superior belleza de las estatuillas africanas implicaba desautorizar la supuesta misión civilizadora del hombre blanco entre los productores de esas estatuillas. El tercer mundo no se limita a heredar el interés por aquellas formas, que resultan ser las suyas, sino que desarrolla la rebeldía implícita en la opción europea. Hay así un vínculo consecuente entre el interés de Apollinaire y los cubistas por el arte africano y los textos revolucionarios de Guillen y Césaire: e incluso de Fanon. Sin embargo, con su tremenda capacidad para retener las formas alterándoles sus funciones, la sociedad capitalista acabará conquistando para sí cierto negrismo, rebajado a ornamento (como hará con buena parte de la vanguardia toda, ornamentalizada).

confesaran su filiación con el argentino: era una importante obra de pensamiento (citada incluso como *vedette* por los semanarios) lo que había sido provocado por él. Al parecer, la literatura latinoamericana había dejado de ser una literatura marginal; ya no sólo se hablaba en Europa de ella, sino que incluso se escribía en parte gracias a ella. Algo había pasado en este cuarto de siglo.

Un año antes de aparecer el libro de Foucault, en 1965, proclamaba en *Le Monde* Roger Caillois:

> La literatura latinoamericana será la gran literatura de mañana, como la literatura rusa fue la gran literatura de finales del siglo pasado y la norteamericana la de los años 25-40; ahora ha sonado la hora de la América Latina. De ella surgirán las obras maestras que todos esperamos.

Hasta ahí, la profecía esperanzadora, afincada en el presente ("*ahora* ha sonado la hora de la América Latina"). Unas líneas después, esta aclaración:

> Los escritores latinoamericanos sólo se conocen entre sí cuando son difundidos en el extranjero. Sus respectivas obras, en efecto, jamás traspasan las barreras de los Andes, de la selva ecuatorial, del llano. Para ir de la Argentina al Brasil, la ruta cultural pasa obligadamente por París, Nueva York o Moscú, y desde hace poco tiempo, por La Habana.

(La Habana, para los escritores latinoamericanos, es todo lo contrario que "el extranjero". Sobre esto volveré.) Más recientemente, *The Times Literary Supplement* ha dedicado la entrega del 14 de noviembre de 1968 a la literatura latinoamericana. En una de sus páginas flamea en grandes letras el anuncio de una editorial: "No hay duda de que la contribución más significativa a la literatura mundial de hoy viene de la América Latina"; y a continuación los nombres de los autores cuyos libros se ofrecen ("en serio, sin ironía"): Borges y Fidel Castro, Neruda y Che Guevara, García Márquez y Debray... Ejemplos así (que podrían multiplicarse, incluyéndose por supuesto de los Estados Unidos), se presentan como una especie de consagración de una literatura. El arrogarse esta posibilidad consagratoria explica la compartible opinión de Octavio Paz

cuando, después de ridiculizar, a propósito de los latinoamericanos, cierta "reciente y ruidosa actividad 'crítica', casi indistinguible de las formas más vacuas de la publicidad", que ha escogido ahora "como caballito de batalla, el éxito de nuestros escritores, especialmente los novelistas, en el extranjero", añade:

> En primer término, la palabra éxito me produce bochorno; no pertenece al vocabulario de la literatura sino al de los negocios y el deporte. En segundo lugar: la boga de las traducciones es un fenómeno universal y no exclusivo de América Latina. Es una consecuencia del auge editorial, un epifenómeno de la prosperidad de las sociedades industriales. Nadie ignora que los agentes de los editores recorren los cinco continentes,, de las pocilgas de Calcuta a los patios de Montevideo y los bazares de Damasco, en busca de manuscritos de novelas. Una cosa es la literatura y otra la edición.

Y después de ese análisis, las siguientes palabras, nada desdeñables: "Por lo visto, para que una obra sea considerada entre nosotros, debe contar antes con la bendición de Londres, Nueva York o París. La situación sería cómica si no implicase una dimisión"[20].

En cierta forma, debemos aceptar que el que la la literatura latinoamericana se lea en la América Latina no sólo testimonia la intercomunicación de esta, sino que también es parte de un fenómeno más vasto: aunque quizá menos de lo que proclama cierta publicidad, esa literatura se lee hoy en el mundo. ¿Por qué? Paz nos ha sugerido una respuesta, pero no es posible contentarse con atribuir tal hecho *sólo* a una actividad editorial. Aceptar ese criterio, para usar la jerga de los viejos "nuevos críticos" norteamericanos, sería incurrir en la *falacia editorial.* Es difícil negar que *uno* de los factores del auge de la *novela* latinoamericana es que ella se presta a una comercialización por lo general negada a los demás géneros. La narrativa, y en especial la novela, se dan a *contar* lo que está pasando, y lo hacen asequible a un número mayor de lectores, si es que estos se interesan por lo que está pasando. Las literaturas modernas suelen difundirse por su vertiente narrativa. Cuando Caillois

---

[20] OCTAVIO PAZ: *Corriente alterna,* México, 1967, págs. 41-42.

habla de la boga de la literatura rusa de finales del siglo xIx o de la literatura norteamericana de los años 25-40, está pensando en sus respectivas narrativas. Pero sería confiar demasiado en el poder editorial ir mucho más allá. Los agentes que andan recorriendo "las pocilgas de Calcuta [...] y los bazares de Damasco, en busca de manuscritos de novelas" (lo que es realmente emocionante), ¿han dado con esos manuscritos en cantidades apreciables? O, dicho de otro modo: ¿se habla hoy de un auge de la novelística india o siria, como se habla de un auge de la novelística latinoamericana? Si la respuesta, como temo, es negativa, habrá que restarle eficacia demiúrgica a los editores, aunque les corresponda una responsabilidad grande en la difusión y comercialización de nuestra literatura. Veamos las cosas como son: los editores no han *provocado* el auge en cuestión; simplemente se han beneficiado (se benefician) de él, y aquí o allá lo han inflexionado en favor de determinadas posturas, como ocurre con el llamado *boom* (horrible término extraliterario), que no es sino un caso particular del hecho considerado, un caso al que sí le es aplicable buena parte de la explicación propuesta por Paz, y otras similares, y que supone el hábil usufructo de una situación, con la presencia, además, junto a obras realmente valiosas, de los ocasionales subproductos habituales en circunstancias así.

La pregunta a hacerse es más bien: ¿por qué los editores (incluso europeos y estadounidenses, mucho más poderosos que los nuestros) se han vuelto a *esa* literatura, de preferencia a otras? Una respuesta apresurada a esta pregunta nos llevaría a la *falacia cualitativa,* aún menos aceptable que la anterior: la razón del interés concedido a la literatura latinoamericana sería sólo un crecimiento de la calidad de dicha literatura. Ahora bien, que un alto nivel de calidad sea requerido por una literatura, no es cuestión siquiera a discutir; pero que *baste* ese nivel para que ella se difunda, es tesis indefendible. Para empezar, no creo que nadie sostenga seriamente que los autores actuales sean cualitativamente superiores, por ejemplo, al conjunto formado por Martí, Darío, Rodó, Lugones, Quiroga, Herrera y Reissig, González Martínez...

La difusión de una literatura necesita, por supuesto, de hechos como los anteriores. Pero ellos distan mucho de ser suficientes. Se requieren otros. Especialmente uno, elemental: la difusión de una literatura requiere la existencia de esa literatura. Y esta última, a su vez, requiere que exista, como entidad histórica suficiente, la zona de la que es literatura. Aunque las he citado más de una vez, no puedo dejar de traer de nuevo aquí las imprescindibles palabras de Martí: "No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica" [21]. Recientemente, un estructuralista, el crítico brasileño Antonio Cândido ha distinguido entre "manifestaciones literarias" y "literatura propiamente dicha". Las primeras son obras individuales; la segunda,

> un sistema de obras ligadas por denominadores comunes, que permiten reconocer las notas dominantes de una fase. Estos denominadores son, aparte de las características internas (lengua, temas, imágenes), ciertos elementos de naturaleza social y psíquica, aunque literariamente organizados, que se manifiestan históricamente, y hacen de la literatura un aspecto orgánico de la civilización[22].

Ambas cuestiones se insertan una en la otra: es evidente que pueden existir notables obras latinoamericanas aisladas (como los *Comentarios reales, Primero sueño, Facundo* o *Memorias póstumas de Braz Cubas)* sin que por ello exista una verdadera literatura latinoamericana, según pensaba Martí en el comienzo del modernismo hispanoamericano, comienzo que resultó serlo también de nuestra época. Al mismo tiempo, por el mero hecho de hablar de literatura *latinoamericana,* se ha hecho irrumpir un radical elemento no literario, porque "latinoamericana" no es una categoría literaria, estética; tampoco "geográfico-sentimental", como dijo con gracia, y sin ninguna

---

[21] JOSÉ MARTÍ: "Ni será escritor inmortal en América..." [1881], *Cuadernos de apuntes, Obras completas,* t. XXI, La Habana, 1965, págs. 163-164.

[22] Cit. por ÁNGEL RAMA en "Diez problemas para el novelista hispanoamericano", cit. a su vez en la nota 3, pág. 14.

razón, Borges[23]: es una categoría *histórica* (los suyos son esos "elementos de naturaleza social y psíquica [...] que se manifiestan históricamente", de que habló Cândido). Ya Mariátegui había señalado en sus *Siete ensayos...* que "el florecimiento de las literaturas nacionales coincide [...] con la afirmación política de la idea nacional", y que "el 'nacionalismo' en la historiografía literaria es por tanto un fenómeno de la más pura raigambre política, extraño a la concepción estética del arte"[24]. Hablar pues aunque sólo sea de *una* obra literaria *latinoamericana,* significa haber pasado, a sabiendas o no, a las tormentas de la historia. Es lo que percibió con toda claridad Martí, y llevó a sus últimas consecuencias: para que hubiera literatura latinoamericana tenía que haber Latinoamérica; y se dio a hacerla, con lo que, en un movimiento característico del tercer mundo, abrió la aventura estética a una empresa ontológica de raíz política. Eso había intuido también la primera generación romántica: es el espíritu bolivariano el que la anima. Como es el espíritu martiano —o mejor, el espíritu del cual Martí se hace adelantado y vocero mayor— el que anima y consolida lo mejor del modernismo hispanoamericano, toma de conciencia (no siempre bastante clara, salvo en el propio Martí, de lo que después se llamaría el carácter subdesarrollado de nuestro mundo, así como comienzo de la actitud antiimperialista[25]. Y es el espíritu radical alimentado por la Revolución Mexicana de 1910 y por la repercusión de la Revolución Rusa de 1917, espíritu expresado de manera articulada por Mariátegui, el que da sentido latino-

[23] JORGE LUIS BORGES: "Prólogo" a la *Antología poética argentina* realizada por J. L. Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, Buenos Aires, 1941, pág. 11.

[24] JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI: "El proceso de la literatura", *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), La Habana, 1963, pág. 214.

[25] "La generación de Darío fue la primera en tener conciencia de esta situación, y muchos de los escritores y poetas modernistas hicieron apasionadas defensas de nuestra civilización. Con ellos aparece el antiimperialismo". OCTAVIO PAZ: *Cuadrivio,* México, 1965, pág. 47. En realidad, es con José Martí que aparece el antiimperialismo; pero son los modernistas más jóvenes quienes lo asumen después como actitud colectiva.

americano a la insurgencia de la vanguardia. En todos estos casos de la literatura (y no sólo de ella), *hay intercomunicación* latinoamericana, que es más bien autoconciencia. Pues tal *intercomunicación* — en los primeros románticos, en los modernistas hispanoamericanos, en los vanguardistas, en nuestros días — no es sino el reencuentro ideal de una unidad histórica temporalmente desbaratada en la realidad.

Si en nuestra época la difusión de la literatura latinoamericana es mayor que nunca, si la intercomunicación de las distintas zonas latinoamericanas alcanza su grado más alto hasta ahora, ello es la natural consecuencia de que, de la patética posibilidad que vio Martí, Latinoamérica esté pasando a ser una dramática realidad, como lo muestra desde hace diez años (los años en los cuales ocurre el auge mundial de la literatura del Continente) la revolución latinoamericana que se desarrolla en Cuba. Ese paso lo encarna hoy ejemplarmente — como antes Martí, y antes aún Bolívar— Ernesto Guevara. Las razones que han provocado el interés por la literatura latinoamericana, y su creciente difusión, son las mismas que llevan a los jóvenes de todo el mundo a enarbolar por vez primera en la historia la efigie de un latinoamericano en las calles de sus estupefactas ciudades. No es extraño que se canalice esta circunstancia insólita echando al voleo textos literarios latinoamericanos —mezclándolos a veces con textos abiertamente políticos —, cuando tal cosa se hace con las fotos mismas de aquel hombre, convertidas en carteles de salón.

Es del mayor interés ahondar en este tema, que no voy sino a rozar aquí: la actual literatura latinoamericana, en un sentido u otro, es la literatura del surgimiento de la revolución latinoamericana que por el momento sólo ha triunfado en un país, pero cuyas raíces y perspectivas lo desbordan largamente. Desde luego, sería de una simpleza elemental, y por ello fácilmente rebatible, suponer que esto implica una relación mecánica entre ambos hechos, es decir, entre conmoción político-social y literatura. La situación es mucho más compleja[26].

[26] Debe tenerse en cuenta que el despertar del tercer mundo es previo a 1959 (se hace visible a raíz de la llamada Segunda Guerra Mundial) y que

Lo fue cuando se trataba de la Revolución Francesa o de la Revolución Rusa en trance de repercutir en las literaturas de otros países, incluso los nuestros. Lo ha de ser ahora, aunque se trate de una revolución en un fragmento de nuestro propio territorio histórico, en una provincia con la que se comparten básicos elementos culturales. Aun así, no es cuestión de esperar que se trate tan sólo de la presencia de determinados asuntos directamente relacionados con el proceso histórico. Sin que, desde luego, falten dichos asuntos: sobre todo, por supuesto, en los propios escritores cubanos. En primer lugar, en los poetas, como ocurrió también cuando la Revolución Rusa; luego, entre los narradores: Edmundo Desnoes: *Memorias del subdesarrollo;* Jesús Díaz: *Los años duros.* También en escritores de otros países en que se han desarrollado procesos similares (ciertos poemas de Ernesto Cardenal, de Roque Dalton, incluso de poetas muertos en acción, como Javier Heraud y Otto René Castillo; Edmundo de los Ríos: *Los juegos prohibidos;* Renato Prada Oropeza: *Los fundadores del alba)*; o simplemente en autores vinculados de algún modo a la revolución (Julio Cortázar: "Reunión"; poemas de Thiago de Melo, Juan Gelman, René Depestre). Sin embargo, más que una cuestión de asuntos, es una cuestión de perspectiva. Desde la perspectiva hecha posible por la revolución actual, Carlos Fuentes presenta la sociedad mexicana (en *La muerte de Artemio Cruz),* Benedetti la uruguaya (en *Gracias por el fuego),* David Viñas la argentina (en *Los hombres de a caballo),* míen-

---

la revolución latinoamericana no es sino un capítulo de ese despertar, el cual atrajo la atención hacia esas zonas marginales. Ello explica que aun antes del 59, pero ya dentro de la onda de interés por el tercer mundo, hubiera comenzado la difusión de obras como las de Asturias, Carpentier, Borges. Sin embargo, estos autores, publicados incluso por Gallimard en Francia, lo eran en una colección particular creada al efecto (*La Croix du Sud,* dirigida por Caillois): todavía no se había roto el gueto. (Cf. de CLAUDE COUFFON: "La literatura hispanoamericana vista desde Francia", *Varios: Panorama de la actual literatura latinoamericana,* La Habana, 1969.) Por otra parte, una vez iniciado el auge de marras, veremos producirse un intento de vaciamiento sustancial y de absorción de las formas, que no deja de recordarnos, salvando todas las diferencias, lo ocurrido con el negrismo, por ejemplo.

tras Julio Cortázar, que había ofrecido una singular visión multiclasista en *Los premios,* realiza en *Rayuela* la prodigiosa radiografía de un hombre "obligé de representer un pays" nuestro; y García Márquez soñará la historia de Macondo-Colombia-América Latina en *Cien años de soledad.* Desde esa perspectiva, los propios cubanos se vuelven a su pasado: Lisandro Otero: *La situación;* Miguel Barnet: *Biografía de un cimarrón;* Pablo Armando Fernández: *Los niños se despiden.*

Queda por considerar, más allá de los asuntos tomados individualmente, y de las mismas perspectivas, las estructuras narrativas y su relación con determinadas circunstancias históricas: estudios de este tipo se adelantan en algunos trabajos de Noé Jitrik y Jean Franco, por ejemplo[27]. Aun multiplicados estos acercamientos, no será cuestión de forzar la mano para hacer aparecer los textos más disímiles como vinculados obligadamente al proceso revolucionario. Siempre quedará un margen considerable en el que se situarán distintas obras, desde las que, sin un nexo real, medran a la sombra de una especie de industria de la izquierda (cuyo ejercicio y desenmascaramiento están en la raíz de las imprescindibles polémicas que acompañan a esta nueva literatura), pasando por las de años anteriores (sobre algunas de las cuales se echa una curiosa luz), hasta las indiferentes o incluso hostiles a dicho proceso, y que aun así se benefician, en cuanto a difusión, del mismo, y guardan imprevisibles relaciones con él.

La consolidación de un género literario supone, sin duda, la conquista de un lenguaje: toda obra literaria real lo supone. Se vio cuando los poetas modernistas hispanoamericanos; se ve ahora con la nueva novelística latinoamericana. Pero no hay que confundir el papel de este hecho, olvidando lo que della Volpe, con pleno conocimiento de la lingüística contemporánea, ha vuelto a traer a la superficie: "la pertenencia de la poesía [es decir, de la literatura] al pensamiento en

---

[27] Cf. NOÉ JITRIK: "Estructura y significado en 'Ficciones', de Jorge Luis Borges", y JEAN FRANCO: "El viaje frustrado en la literatura hispanoamericana", *Casa de las Américas,* núm. 53, marzo-abril de 1969.

general"[28]. El crecimiento, la consolidación de una literatura lo son de una determinada forma de pensamiento que encuentra su expresión adecuada. La búsqueda de esta última, en sí, no es *la* meta de una literatura. Para cada autor es una meta en el sentido elemental de que un escritor es un hombre que escribe, un hombre que trabaja con el lenguaje. Pero con ese lenguaje dice cosas, en algunos casos felices llega a decir un mundo. "Casa del ser" llamó Heidegger al habla. Y esa casa del ser, decía, es construida por el pensar[29]. El habla de la América Latina está diciendo su ser. Es disminuir esta tarea limitarse a señalar las evidentes excelencias de la casa. Así se dañó durante décadas la apreciación del modernismo hispanoamericano, esgrimiendo sus detalles y dejando en la sombra sus funciones, sus grandes revelaciones.

En 1941 escribió Jorge Luis Borges: "A diferencia de los bárbaros Estados Unidos [...] este continente no ha producido un escritor de influjo mundial —un Emerson, un Whitman, un Poe—, ni tampoco un gran escritor esotérico: un Henry James, un Melville"[30]. Esta melancólica observación sólo era parcialmente cierta; aunque no anduviéramos muy abundantes de ellos, no es que necesariamente no los hubiéramos *producido* (¿el Inca Garcilaso, Sor Juana, Sarmiento, Hernández, Machado de Assís, Martí, Darío?): es que no los habíamos *exportado* (para seguir con esta jerga). Ambas cosas empiezan ahora a hacerse realidad mayor, en la medida en que la América Latina, abandonando su lateralidad, está, unida, entrando en la historia central a la que ya habían ingresado, con metas y orígenes distintos, los Estados Unidos cuando produjeron y exportaron su Emerson, su Whitman, su Poe, su Melville, su James (este último, como luego Eliot, exportado del todo).

---

[28] GALVANO DELLA VOLPE: *Crítica del gusto,* trad. de M. SACRISTÁN, Barcelona, 1966, pág. 127.

[29] MARTIN HEIDEGGER: *Carta sobre el humanismo,* trad. de ALBERTO WAGNER DE REYNA, publicada junto con *Doctrina de la verdad según Platón,* Santiago de Chile, [c. 1956], pág. 223.

[30] JORGE LUIS BORGES: *Op. cit.,* en nota 23, *ibid.*

La intercomunicación latinoamericana no es el resultado de la nueva literatura, ni viceversa: ambas son expresiones de un mundo que se estructura, de un continente que se hace uno, en una violenta anagnórisis. Los jovencitos (y los menos jovencitos) están empezando a leer de veras la América Latina, porque la América Latina está empezando de veras.

LA CONTRIBUCIÓN DE LA LITERATURA DE LA AMÉRICA LATINA A LA LITERATURA UNIVERSAL EN EL SIGLO XX*

Al ir a romper el siglo xx, José Enrique Rodó publicó su ensayo *Ariel* (1900), interpretación del espíritu hispanoamericano que tendría vasta repercusión en su América. Pero a pesar de la relevancia de esta obra, no es posible considerarla un punto de partida: es más, sólo se la entiende plenamente como un momento de la renovación que habían empezado a experimentar las letras y el pensamiento hispanoamericanos hacía varios lustros, cuando se abre lo que Juan Marinello llamaría "el más importante período de la literatura latinoamericana, el que arranca de los años 80 del pasado siglo y llega hasta los 20 de la presente centuria [...]. La magna etapa, nuestra Edad de Oro [...] Llamémosla modernidad, o universalidad,

* Con ligeras modificaciones, este trabajo (al que he añadido ahora más ejemplos, siempre insuficientes) lo leí en francés en sesión plenaria del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, celebrado en Budapest en agosto de 1976. Se publicó originalmente en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* núm. 4, 2° semestre de 1976. El tema y el título fueron sugeridos por los organizadores del Congreso. Debido a ello, entre varias cosas, "América Latina", un nombre tan convencional como otros, incluye aquí no sólo a países que se valen de lenguas neolatinas, sino también al Caribe anglófono. Por otra parte, aunque ya existía, creo que fue sobre todo con posterioridad a 1976 cuando se impuso el sintagma "América Latina y el Caribe". Cf. el editorial que escribí para el número 91 (julio-agosto de 1975) de *Casa de las Américas,* número que estuvo dedicado a *Las Antillas de lengua inglesa.* Preparados con este criterio englobador (que no haría sino crecer) bajo la conducción del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, la cual creó en el interregno su Centro de Estudios del Caribe, aparecieron en La Habana, en 1982, los dos tomos de un amplio *Panorama histórico-literario de nuestra América 1900-1970.* Obsérvese que en el título se prefirió la denominación martiana "nuestra América".

o toma de conciencia, o de otro modo cualquiera"[1]. Aunque al propio Marinello no le satisfaga la denominación por las estrecheces que ella ha padecido, a ese período se le suele llamar *el modernismo,* en atención a que entonces se desarrolla "el primer movimiento hispanoamericano al que fuera imposible asignarle un nombre europeo", como recordó Marie-Josèphe Faurie[2]; mientras Adrian Marino señaló que "entre las numerosas corrientes literarias modernas del siglo XIX", el *modernismo* hispánico resultó la única en tomar "este nombre, o si se quiere, esta bandera"[3].

El modernismo hispanoamericano no es sólo el primer movimiento nacido en América que determina el sesgo de las letras de lengua castellana —siendo decisivo, por ejemplo, para el desarrollo de grandes escritores españoles como Antonio Machado, Ramón del Valle Inclán o Juan Ramón Jiménez—, sino que ofrece a la literatura mundial en formación el primer conjunto de escritores representativos de nuestra América[4]. Baste recordar los nombres de José Martí, Rubén Darío, José Enrique Rodó y Horacio Quiroga.

Estos renovadores hispanoamericanos tuvieron en común la conciencia de que, frustrado por el momento el proyecto bolivariano de consolidación nacional, nuestra América era a la sazón una comarca lateral, secundaria, que entre otras ausencias aún no había hecho verdaderos aportes a la literatura universal[5]. El más radical de aquellos hombres, José Martí,

---

[1] JUAN MARINELLO: "Centenario de Rubén Darío", *Creación y revolución,* La Habana, 1973, pág. 38. Hay en este ensayo rectificaciones de opiniones anteriormente expresadas por Marinello sobre el asunto.

[2] MARIE-JOSÈPHE FAURIE: *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises,* París, 1966, pág. 9.

[3] ADRIAN MARINO: "Modernisme et modernité, quelques précisions sémantiques", *Neohelicon,* 3-4, 1974, pág. 307.

[4] Nuestra América produjo unos cuantos escritores de gran valor durante la colonia, como el Inca Garcilaso de la Vega o Sor Juana Inés de la Cruz, pero eran considerados dentro de la literatura española. Y en el siglo XIX, escritores como Sarmiento, José Hernández y Machado de Asís no constituían un conjunto.

[5] Este rasgo común lleva a estos escritores a familiarizarse con las literaturas de los países "desarrollados", pero de ninguna manera puede aceptarse

anotaba en su cuaderno de apuntes en Caracas, en 1881, que todavía no habíamos dado al mundo un "escritor inmortal [...] como el Dante, el Lutero, el Shakespeare o el Cervantes de los americanos"; y aún más: que teníamos "alardes y vagidos de Literatura propia [...] mas no Literatura propia". Pero mientras la conciencia de esta situación dramática llevaría al joven Darío a confesar en 1896, al frente de sus *Prosas profanas:* "yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer", Martí, mucho más profundo y visionario, seguía diciendo en aquellos apuntes caraqueños: "A pueblo indeterminado, ¡literatura indeterminada! Mas apenas se acercan los elementos del pueblo a la unión, acércanse y condénsanse en una gran obra profética los elementos de su Literatura"[6]. Esa "gran obra profética" anunciada entonces resultaría ser su propia obra magna, que hace de él el primer "escritor inmortal" en nuestra América, y el iniciador de nuestro presente, como ha destacado Noël Salomon[7].

La modernidad a la cual se abría entonces nuestra América era una dolorosa realidad: entre los años a que ha aludido Marinello, nuestros países son uncidos, como meras tierras de explotación, al mercado del capitalismo monopolista[8]. Martí es el único de estos hombres en comprender el sustrato histórico cuyas consecuencias lastimaban a escritores como Darío,

el error, repetido por Marie-Josèphe Faurie en su libro, según el cual "su galicismo mental es sin duda su rasgo común más innegable" (*op. cit.,* pág. 262). Tiene razón Federico de Onís al afirmar: "Hay que desechar de una vez para siempre la idea de que el modernismo se caracterizó por la influencia francesa, aunque la hubiera en todos los modernistas, incluidos Martí y Unamuno. El modernismo significó más bien la liberación de la influencia francesa, que había sido casi única desde el siglo XVIII, como Martí quería, mediante la influencia de las demás literaturas". FEDERICO DE ONÍS: "Martí y el modernismo", *España en América, 2ª* ed., San Juan, 1968, pág. 627.

[6] JOSÉ MARTÍ: "Ni será escritor inmortal en América...", *Ensayos sobre arte y literatura,* selección y prólogo de ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR, La Habana, 1972, págs. 50-51.

[7] NOËL SALOMONS "José Martí et la prise de conscience latinoaméricaine", *Cuba Sí,* núm. 35-36, 4º trimestre 1970 - 1er. trimestre 1971, pág. 3.

[8] Cf. LESLIE MANIGAT: *L'Amérique Latine au XXe, siècle 1889-1929,* París, 1973, pág. 16.

a quienes Martí alude visiblemente cuando en 1890 habla de "los poetas de imaginación [...] que viven con un alma estética en pueblos podridos o aún no bien formados"[9]. Pero también es cierto que Martí confía en que estos escritores de obra valiosa evolucionarían de modo positivo, y en 1893 —el mismo año en que llama "hijo" a Darío, quien lo considera su Maestro—[10] escribe en su penetrante obituario a Julián del Casal: "Es como una familia en América esta generación literaria que principió por el rebusco imitado y está ya en la elegancia suelta y concisa, y en la expresión artística y sincera [...] del juicio criollo y directo"[11].

El "rebusco imitado" todavía haría estragos un tiempo más, y "la expresión artística y sincera del juicio criollo y directo" apenas ofrecía entonces ejemplos mayores fuera de su propia obra. Pero la evolución anunciada por Martí la experimentarían en efecto estos escritores a partir de 1898, con la intervención estadounidense en la guera de independencia de Cuba: es decir, con los primeros pasos del imperialismo, que habría de convertirse en la experiencia histórica decisiva de estos hombres, merecedores por ello de ser llamados, como sus coetáneos españoles, "generación del 98"[12]. Ante la irrupción visible de aquel imperialismo (ya detectado en ciernes y combatido por Martí), el modernismo, sin abandonar lo mejor de sus conquistas formales, cambia de signo. Así nace la literatura del siglo xx latinoamericano.

Bajo ese nuevo signo se escribe el *Ariel* de Rodó, con su impugnación espiritualista de los nuevos conquistadores, y su énfasis patético en los valores latinos de nuestra cultura. Bajo ese nuevo signo, también, el propio Rubén Darío escribe las

---

[9] JOSÉ MARTÍ: "Poesías de Francisco Sellén", *Ensayos...,* cit. en nota 6, pág. 225.

[10] DARÍO ha contado ese encuentro en *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo,* Barcelona, s. f., págs. 142 y sigs. Cf. el trabajo que DARÍO consagró a Martí en *Los raros* (1896).

[11] JOSÉ MARTÍ: "Julián del Casal", *Ensayos...,* cit. en nota *6,* pág. 234.

[12] Cf. ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: "Modernismo, 98, subdesarrollo", Se recoge en este libro.

crónicas que recogerá en su libro *La España contemporánea* (1901): en ellas, como ha sabido destacar Mátyás Horányi, "el modernista Rubén Darío coincide [...] con los del 98 en que la crisis de la vida española se debe a factores históricos y sociales, que la base de una posible 'regeneración' es el pueblo, y que no hay rasgos de estetismo o evasionismo frente a los problemas candentes de su tiempo" [13]. Con esa nueva visión (reconciliado con lo mejor del pueblo y la tradición de España), Darío, ante la nueva intervención imperialista, esta vez en Panamá (1903), escribe el primer gran poema político de la literatura latinoamericana en este siglo: "A Roosevelt", donde resuena uno de los más fuertes "No" de nuestra poesía. Y el asunto volverá incluso mezclado al tema (en apariencia sólo esteticista) de "Los cisnes", a quienes Darío interroga: "¿Seremos entregados a los bárbaros fieros? / ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?"

Estos poemas, junto a otros muy variados, se recogerán en el mejor libro de Darío: *Cantos de vida y esperanza* (1905). No es extraño que Francisco Contreras, al observar el giro hacia los problemas nacionales de la literatura latinoamericana de esos años (que él llamará *mundonovismo)*, lo haga partir de aquel libro de Darío[14], aunque en realidad sepamos que haya que remitirlo más atrás, a la obra de Martí: pero la consagración de este último a la lucha revolucionaria, y de Darío a la literatura, explica que Jaime Concha, resumiendo una opinión ampliamente compartida, haya podido escribir no hace mucho que Darío "es el fundador de la lírica hispanoamericana en sentido propio, por aunar la primacía cronológica con una vasta resonancia en todos los pueblos de habla española"[15]. Veinte años antes, al relacionar a Darío con poetas europeos coetáneos, C. M. Bowra había señalado que Darío "era un extranjero procedente de una tierra aún sin desarrollar", y que

[13] MÁTYÁS HORÁNYI: *Las dos soledades de Antonio Machado,* Budapest, 1975, pág. 54.

[14] FRANCISCO CONTRERAS: *Le mondonovisme,* Paris, 1917, pág. 8.

[15] JAIME CONCHA: *Rubén Darío,* Madrid, 1975, pág. 11.

algunos cambios en su obra hacían pensar en "el gran cambio que se operó en poetas como W. B. Yeats y Alexander Blok cuando renunciaron a sus primeros cautivadores sueños para enfrentarse a la realidad desnuda" [16].

No hay duda de que, en general, lo mejor de la obra de Darío y de los escritores latinoamericanos que aparecieron después nace de este enfrentamiento con la "realidad desnuda" de nuestra vida. Pero decir que *toda* la literatura latinoamericana valiosa de este siglo ha proseguido después en esta línea, sería falso. En las "Palabras liminares" a *Prosas profanas,* Darío había escrito también: "¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles". Esa bifurcación que el gran poeta vio con lucidez (aunque por suerte estuvo lejos de permanecer atado a su primera decisión) explica las dos vertientes de nuestras letras en este siglo: la gota (más bien caudalosa) de "sangre de África, o de indio" (y sobre todo los problemas históricos vinculados a ella) resonará en Vallejo y Arguedas, en Guillén y Carpentier, en Rulfo y Césaire, en Neruda y Amado, en García Márquez y Lamming; mientras las "visiones de países lejanos o imposibles" perviven en obras como las de José María Eguren, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges o Haroldo de Campos. Si la divisa de algunos de estos hombres, que no han dejado de hacer aportes relevantes, podría ser, en esencia, la que escribió en 1955 el mayor de ellos, Borges: "creo que nuestra tradición es Europa" (lo que no implica que no sean americanos), los primeros estarían mejor encabezados por la divisa martiana "patria es humanidad".

---

[16] C. M. BOWEA: "Rubén Darío", *Inspiration and Poetry,* Londres, 1955, págs. 245 y 253. Este ensayo desató en el mundo hispánico una polémica, con una lamentable intervención de Luis Cernuda y una luminosa de Ernesto Mejía Sánchez (sobre el texto de Cernuda). Cf. C. M. BOWRA, ARTURO TORRES RIOSECO, LUIS CERNUDA, ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ: *Rubén Darío en Oxford,* Managua, 1965. Un excelente panorama de los estudios sobre Darío es el libro de KEITH ELLIS *Critical Approaches to Rubén Darío,* Toronto, 1974.

El vuelco hacia las cuestiones nacionales y sociales alcanzará una intensidad mayor en nuestra América a partir del estallido, en 1910, de la Revolución Mexicana, ese proceso democrático-burgués que echará afuera las raíces de la nación, y por primera vez hará irrumpir las masas populares en las artes de un país nuestro. En ninguna de esas artes el hecho se hizo más visible, ni alcanzó más calidad, que en la plástica del período: hace poco, ha podido reiterar Luis Cardoza y Aragón su criterio de que "el muralismo mexicano es la única aportación mundial dada por el arte de América" [17]. Pintores como Diego Rivera, quien trabaja junto a los primeros cubistas en París antes de regresar a México a contribuir a crear un arte nuevo, al mismo tiempo nacional y universal, no encontrarán sus pariguales en las letras. Pero aunque no pueda decirse de la literatura surgida entonces en México que implica una "aportación mundial" equivalente a la de la plástica coetánea, sí es cierto que "la novela de la Revolución Mexicana" (como se ha solido llamar a lo más creador de esta literatura, a menudo más documental que novelesca) "constituye uno de los movimientos más vastos y arrolladores en la historia de las literaturas latinoamericanas", según afirmó Adalbert Dessau[18].

Paralelamente al desarrollo de la llamada "novela de la Revolución Mexicana", se producen en la América Latina otros dos fenómenos literarios de envergadura continental: "el primer período, la primera fase coherente de la narrativa latinoamericana" [19], y la aparición de la vanguardia poética. Se trata de fenómenos en apariencia contradictorios: por una parte, la publicación de novelas como *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes,

---

[17] LUIS CARDOZA Y ARAGÓN: "Prólogo" a KASIMIR MALEVICH: *Del cubismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico,* traducción de Lya de Cardoza, México, 1975, pág. 21.

[18] ADALBERT DESSAU: "La novela de la Revolución Mexicana", *Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana,* compilación y prólogo de ROGELIO RODRÍGUEZ CORONEL, La Habana, 1975, pág. 75.

[19] TRINIDAD PÉREZ: "Prólogo" a *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares,* La Habana, 1971, pág. 7.

y *Dona Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, que revelan un fuerte predominio agrario, en correspondencia con el atraso estructural de nuestra sociedades[20]; por otra parte, la primera consecuencia en nuestros países de la llamada vanguardia europea, que al principio muestra una visible tendencia urbana, maquinística[21]. En realidad, en ambos fenómenos repercute la crisis del liberalismo dependiente latinoamericano: una crisis aún más visible en la aparición coetánea de pensadores marxistas como José Carlos Mariátegui y Julio Antonio Mella, el apagamiento de la influencia de pensadores como Rodó, y la revalorización de demócratas revolucionarios como Manuel González Prada y, sobre todo, Martí.

En Rivera, Güiraldes y Gallegos, alcanza su última floración literaria la vieja dicotomía sarmientina "civilización y barbarie", que confunde la "civilización" con los valores de la burguesía "occidental", y la "barbarie" tanto con las sobrevivencias preburguesas como con nuestras realidades elementales. La inicial vanguardia latinoamericana, en conjunto, no posee otro criterio subyacente, fuera de que ni siquiera da beligerancia a la supuesta "barbarie" y, a la manera de los futuristas italianos, tiende a identificar la "civilización" con los objetos mecánicos obvios.

Sobrepasado el planteo liberal dependiente, sin embargo, ambas líneas iban a conocer, a su vez, superaciones apreciables. A partir de la década del 30, por ejemplo, la narrativa de preocupación social entre cuyos creadores más logrados se encuentran los "novelistas del Nordeste brasileño" Graciliano Ramos (*Vidas secas,* 1938), José Lins do Rego (*Menino de engenho,* 1932) y Jorge Amado (*Cacau,* 1933); y los narradores del Grupo de Guayaquil en Ecuador.

---

[20] MARINELLO ha hablado, a propósito de estas obras, de "la etapa agraria de la narración latinoamericana", "Treinta años después. Notas sobre la novela latinoamericana", *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares,* cit. en nota 19, pág. 58.

[21] Esa etapa inicial del vanguardismo poético latinoamericano la representan las primeras manifestaciones del creacionismo, el ultraísmo argentino, el estridentismo mexicano, el modernismo brasileño y otras más o menos independientes.

La propia vanguardia europea, por su parte, más allá del programa al cabo reaccionario de los futuristas italianos[22], implicaba, en sus realizaciones más genuinas (como se ve en lo mejor del surrealismo), una impugnación de los valores "occidentales" que no podía sino favorecer tal impugnación fuera del Occidente, según lo entendió desde temprano Mariátegui[23]. Ello explica el sesgo más creador de la vanguardia: la encarnada por ejemplo en César Vallejo, el mayor poeta latinoamericano de este siglo. En cierta forma, su papel en el seno de la vanguardia es comparable al de Martí en el seno del modernismo hispanoamericano. Así como éste había publicado ya sus *Versos sencillos* (1891) cuando en 1893 (en abierta contraposición a la búsqueda de "lo raro" en Darío) explica: "no se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble y graciosa"[24], y así como censura en los primeros modernistas la copia boquiabierta de la "poesía nula, y de desgano falso e innecesario, con que los orífices del verso parisiense entretuvieron estos años últimos el vacío ideal de su época transitoria" [25], de modo similar, Vallejo, que en 1922 ha publicado *Trilce,* el mejor libro de la vanguardia hispanoamericana, explica en 1927:

> Hoy, como ayer, los escritores de América practican una literatura prestada, que les va trágicamente mal [...] Un verso de Neruda, de Borges, o de Maples Arce, no se diferencia en nada de uno de Tzara, de Ribemont o de Reverdy [...] La autoctonía no consiste en decir que se es autóctono, sino en serlo efectivamente, aun cuando no se diga[26].

Felizmente, en ambas ocasiones la poesía hispanoamericana de tal modo emplazada encontró caminos de autenticidad en

[22] Cf. MARIO DE MICHELI: "Las contradicciones del futurismo", *Las vanguardias artísticas del siglo xx,* traducción de Giannina de Collado, La Habana, 1967, págs. 258-293.

[23] Cf. ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: "Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana". Se recoge en este libro.

[24] JOSÉ MARTÍ: "Julián del Casal", *Ensayos...,* cit. en nota 6, pág. 235.

[25] JOSÉ MARTÍ: *Op. cit.,* pág. 233.

[26] CÉSAR VALLEJO: "Contra el secreto profesional" (1927), *Literatura y arte (textos escogidos),* Buenos Aires, 1966, págs. 34 y 37.

figuras mayores que podríamos ejemplificar, en un caso, en el modernista Darío, y en otro, en el vanguardista Pablo Neruda, cuyas obras, como las de Martí y Vallejo entre sí, guardan tan evidentes similitudes. Así como Darío, después del 98 (la intromisión imperialista), se reconcilió con su herencia española y americana, llegando a escribir, desde la perspectiva de una burguesía optimista, su "Canto a la Argentina" en 1910; también Neruda, después de 1936 (la agresión fascista, el 98 de esta generación), se reconcilió con su herencia española (*España en el corazón,* 1937) y americana, y escribió luego, esta vez desde una perspectiva socialista, su *Canto general* . (1950): sin que en los autores de ambos cantos dejaran de sobrevivir las más variadas formas y actitudes.

Uno de los logros más notables de la vanguardia latinoamericana, en consonancia con la esencia misma de la verdadera vanguardia nacida críticamente en Europa, fue su desafiante proclamación de los valores no occidentales en la América Latina. Es lo que hace Oswald de Andrade al lanzar, maduro ya el *modernismo* brasileño, su *Manifiesto antropófago*[27] en 1928. La *antropofagia* brasileña proponía, dirá Antônio Cândido, "la devoración de los valores europeos, que había que destruir para incorporarlos a nuestra realidad, como los indios caníbales devoraban a sus enemigos para incorporar la virtud de éstos a su propia carne"[28]. En esta línea, la principal figura del modernismo brasileño, Mario de Andrade, publicará ese mismo año 1928 *Macunaima,* "especie de rapsodia en prosa construida con la libertad de los mitos en función del tiempo y del espacio"[29].

Esa "devoración de valores europeos" para expresar los nuestros es lo que en esencia harán el indigenismo peruano y el negrismo antillano. El primero, impulsado por Mariátegui

---

[27] Cf. ERMUTE WENZEL WHITE: "Le surréalisme au Brésil", ponencia presentada en el VII Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, que se celebró en Canadá (Montreal y Ottawa) en agosto de 1973.

[28] ANTÔNIO CÂNDIDO: *Introducción a la literatura del Brasil,* La Habana, 1971, pág. 50.

[29] *Ibid.*

en la década del 20, no vendrá a encontrar realizaciones estéticas de valor universal hasta que José María Arguedas, formado en el seno del mundo quechua e influido luego, como explicará él mismo[30], por Mariátegui y Lenin, comience a crear su poderosa obra, sin parigual en América, donde se revela el complejo, doloroso y delicado drama de un mundo que no ha soldado aún sus componentes básicos[31]. "Así deben de haber leído en España al Inca Garcilaso en el siglo XVII", pudo decir Fernando Alegría[32].

El negrismo antillano, incitado al principio por "la moda negra" europea, acabará convirtiéndose en la violenta y luminosa toma de conciencia de una cultura mestiza en la que el aporte africano ha desempeñado un papel esencial, y en que la esclavitud *sans phrase* del principio y la explotación neocolonial después llevan a hacer desembocar la rebeldía vanguardista en una orgánica postura revolucionaria. Ello da sustento a buena parte de la poesía de Nicolás Guillén, Jacques Roumain y Aimé Césaire, cuyas huellas se harán sentir en poetas más jóvenes cómo René Depestre y Edward Brathwaite.

La tarea de hombres así (y de pensadores y luchadores políticos también caribeños como Marcus Garvey y Frantz Fanon) revelará la apertura internacional de las letras y el pensamiento de nuestra América, al hacer sentir su influencia no sólo en este Continente, sino incluso al otro lado del Atlántico: esta vez, sin embargo, de preferencia no sobre Europa. Si el modernismo hispanoamericano, al influir sobre España, había sido, según la fórmula acuñada por Max Henríquez Ureña, "el retorno de los galeones"[33], a la influencia que ejer-

---

[30] JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: "No soy un aculturado", *Recopilación de textos sobre José María Arguedas,* compilación y prólogo de JUAN LARCO, La Habana, 1976, pág. 432.

[31] Junto a su obra literaria, ARGUEDAS realizó también, con igual intención, una tarea antropológica de la que se ofrece muestra en su libro *Formación de una cultura nacional indoamericana,* selección y prólogo de ÁNGEL RAMA, México, 1975.

[32] Citado en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas,* pág. 318.

[33] MAX HENRÍQUEZ UREÑA: *El retorno de los galeones. Bocetos hispánicos,* Madrid, 1930.

cen aquellos hombres podría llamársela *el retorno de los barcos negreros,* porque ella se hará sentir, ahora, sobre África: además de los casos bien conocidos de Césaire y Fanon, ¿será necesario recordar aquí que la estrella negra de la bandera de Ghana proviene de la *Black Star Line* de Garvey; o lo que debe el poeta Agostinho Neto al poeta Nicolás Guillén?

A quince años de la llamada Segunda Guerra Mundial — ese lapso en que se hace evidente la emergencia del mundo colonial o semicolonial, bautizado entonces equívocamente como "subdesarrollado" o "tercer mundo" —, la literatura latinoamericana ofrece, junto a libros de madurez de varios de los autores ya citados, y de otros como Manuel Bandeira, Ezequiel Martínez Estrada, Claude Mac Kay, Pablo de Rokha, Luis Palés Matos, Jorge de Lima, Eduardo Mallea, Murilo Mendes, Cecilia Meireles, Dulce María Loynaz, Carlos Drummond de Andrade, Juan Bosch, Ciro Alegría, Eugenio Florit, Miguel Otero Silva, Lino Novás Calvo, Jorge Zalamea, María Luisa Bombal o José Revueltas, novelas como *El señor Presidente* (1946) y *Hombres de maíz* (1949), de Miguel Ángel Asturias; *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez; *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal; *El reino de este mundo* (1949) y *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier; *Hijo de ladrón* (1951), de Manuel Rojas; *The Hills Were Joyful Together* (1953), de Roger Mais, y *In the Castle of my Skin* (1953), de George Lamming; *El sueño* de los *héroes* (1954), de Adolfo Bioy Casares; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, *Compère général soleil* (1955), de Jacques Stephen Alexis, y *ha hojarasca* (1955), de Gabriel García Márquez; *Grande sertâo: veredas* (1956), de Joâo Guimarâes Rosa; *Balún-Canán* (1957), de Rosario Castellanos. En un solo año, 1958, publican Nicolás Guillén *La paloma de vuelo popular;* Alejo Carpentier, *Guerra del tiempo;* Pablo Neruda, *Estravagario;* José María Arguedas, *Los ríos profundos;* Jorge Amado, *Gabriela cravo e canela;* José Lezama Lima, *Tratados en La Habana;* Octavio Paz, *La estación violenta;* Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía;* V. S. Reid, *The Leopard;* Édouard Glissant, *La lézarde...*

Cualquier lector atento puede discernir en obras de esa naturaleza la asimilación creadora de una vasta y contradictoria herencia. Pero sobre todo ese lector puede (o debe) discernir que si el ámbito histórico en que se produce esa literatura es un mundo "subdesarrollado", su literatura, donde ese mundo alcanza una compleja y genuina expresión, no es una literatura "subdesarrollada", y en más de un aspecto, en cambio, puede decirse que hace tiempo que es una literatura mayor.

Sin embargo, aunque esa literatura hubiera dado ya figuras notables, y aunque algunas de ellas fueran ya conocidas más allá de nuestras fronteras (en 1945 Gabriela Mistral recibía el Premio Nobel de Literatura; desde la década del 50, no eran extrañas las traducciones de autores como Borges, Carpentier, Asturias, Amado, Césaire, Neruda o Guillén), sólo a partir de la década del 60 puede hablarse realmente de una entrada de la literatura latinoamericana en el mundo, de su articulación orgánica con la literatura universal. Roger Caillois se hará eco de este hecho al escribir en *Le Monde,* en 1965: "La literatura latinoamericana será la gran literatura de mañana, como la literatura rusa fue la gran literatura de finales del siglo pasado, y la norteamericana la de los años 25-40; ahora ha sonado la hora de la América Latina". Es curioso confrontar esta observación con algunas líneas (o su ausencia) en el *Manifiesto comunista.* Como se sabe, Marx y Engels postulan allí, en la estela de Goethe, que "la estrechez y el exclusivismo nacionales resultan de día en día más imposibles; de las literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal" [34]. Pero en aquel texto, centrado en lo que en 1848 era la línea principal de la historia, los países a cuyas literaturas alude Caillois no eran tomados en cuenta: señal del escaso peso que se les atribuía entonces en la escena mundial. Unas décadas más tarde, la situación había variado considerablemente: al publicarse una edición rusa del *Manifiesto* en 1882, los autores señalaban en un prólogo este hecho: "Rusia y los Estados Unidos, precisa-

---

[34] CARLOS MARX y FEDERICO ENGELS: *Manifiesto comunista, Obras escogidas,* tomo I, Moscú, 1973, pág. 114.

mente, no fueron mencionados", añadiendo: "¡Cuán cambiado está todo!"[35] Este cambio, naturalmente, no es ajeno a la ulterior internacionalización de las literaturas rusa y norteamericana. Y si entonces, incluso en 1882, no faltaban razones para que la América Latina no fuera mencionada en aquel breve texto fundador, otra sería la realidad en la segunda mitad de este siglo. Ocho años después de la observación de Caillois, en 1973, Vera Kuteischikova hará suya implícitamente la profecía del francés, al hablar del "papel que desempeña en la literatura mundial la América Latina, que, mantenida hasta hace poco en la periferia de la historia y la cultura, ha avanzado a un primer plano". Pero Kuteischikova no se limita a constatar este hecho, sino que se propone explicar la razón de él, al añadir:

> En este primer plano, las innovaciones literarias de la América Latina en las décadas del 50 y el 60 generalmente se relacionan con el movimiento de liberación nacional cuyo comienzo habrá que buscarlo en la Revolución Cubana. [...] Hoy en día [...] es evidente que para comprender la labor de los escritores latinoamericanos, es necesario situarlos dentro del contexto de la literatura mundial, dentro de la crisis de la ideología colonialista y, aún más, de la lucha de liberación nacional que llevan a cabo los pueblos del continente [latinoamericano][36].

A la pregunta sorprendentemente dirigida por Darío a los cisnes a principios de siglo, la revolución socialista cubana ha respondido con un *no* aún más rotundo que el que el gran poeta nicaragüense diera al pájaro de cuentas Teodoro Roosevelt. Y ello ha abierto una nueva etapa en nuestra común historia latinoamericana, con vastas repercusiones, también, para la recepción e incluso, en medida apreciable, para la producción de nuestras letras.

Sabemos que la literatura colabora a la revelación de un aspecto distinto del mundo, o de una zona distinta de él: una

---

[35] CARLOS MARX y FEDERICO ENGELS: *op. cit.*, pág. 101.

[36] VERA KUTEISCHIKOVA: "La hora de la América Latina", *Voprosi Literaturi,* núm. 2, 1973, págs. 209 y 213 (en ruso.)

zona que suele reclamar la atención por razones extraliterarias; pero que, en lo que toca a la literatura, sólo podrá retener esa atención por razones concretamente literarias. Esto es lo que se ha visto, en estos años inmediatos, a propósito de la América Latina. Los acontecimientos desencadenados en 1959 atrajeron los ojos del planeta sobre ella en múltiples aspectos: incluso literarios. Y en estos últimos, los lectores del mundo entero se encontraron con una literatura que había alcanzado hacía décadas su primera madurez (en las obras de autores como Martí y Darío), y había elaborado, y continuaba elaborando, instrumentos expresivos al mismo tiempo refinados, de nivel universal y fieles a sus problemas específicos. Se encontraron también con que la América Latina ni era una mera repetidora de las realizaciones occidentales (al menos, en sus figuras y obras genuinas), ni poseía tampoco una cultura cuyos sistemas sígnicos estuvieran abruptamente alejados de los que Occidente había esparcido por el planeta. Los latinoamericanos no somos europeos; pero sí, como acuñó Lipschütz, "europoides"[37]. Surgidos sobre todo del seno de imperios paleoccidentales (el español, el portugués), y forjados luego en diálogo dramático con la modernidad occidental, nuestra situación no estaba tan alejada de la que viviera, y en algunos casos vive aún, la propia periferia europea: con el añadido de herencias culturales aborígenes, africanas y en menor grado asiáticas, que aportan sus poderosos elementos a una bullente transculturación en marcha. En las obras más auténticas de nuestra literatura, el lector extranjero familiarizado ya con las realizaciones occidentales no encuentra, pues, un manso pleonasmo de ellas; pero tampoco un mensaje cuya descodificación se le haga excesivamente ardua. Ambos hechos han contribuido a la propagación de obras que, por otra parte, según es corriente en situaciones similares, contribuyen también a ensanchar la noción misma de *literatura,* a redefinir sus géneros[38]. Hoy somos unánimes en reconocer

---

[37] ALEJANDRO LIPSCHÜTZ: *Perfil de Indoamérica de nuestro tiempo. Anlogía 1937-1962* (1968), La Habana, 1972, pág. 92.

[38] Me he ocupado de esta cuestión en otros trabajos de este libro.

La guerra y la paz como una de las novelas cimeras de la humanidad. Pero, consciente de las diferencias que esta obra tenía con las que entonces eran habituales (y al parecer canónicas) en Occidente, el propio Tolstoy aseguraba que "no es una novela, y todavía menos una crónica histórica", explicando que "la historia de la literatura rusa desde Pushkin no sólo nos ofrece numerosos ejemplos de derogaciones similares de las formas aceptadas en Europa [entiéndase: en la Europa occidental], sino que nos suministra incluso ejemplos de todo lo contrario" [39]. En situación similar en lo que toca a la literatura de nuestra América, Alejo Carpentier, dándole aspecto general a lo que entonces era sobre todo un problema latinoamericano, escribió hace doce años: "Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: ¡Esto no es una novela!"[40]. La misma raíz tiene su teoría de que el novelista latinoamericano debe describir morosamente su realidad, con un lenguaje que él ha llamado "barroco": sólo así, según él, esa realidad, aún no abarcada por el ojo mundial, puede ser descrita, explicada y en consecuencia internacionalizada de veras. Es decir, lo que Arguedas realiza para el mundo indígena peruano, que hace asequible al lector de lengua española[41], Carpentier propone realizarlo para la América Latina toda con referencia al lector universal. Pero si el lenguaje tiene obligadamente esa riqueza (nacida de su función informtiva, no de una autónoma y enfermiza cariocinesis), el énfasis está decididamente puesto en la peculiaridad de aquella realidad, mostrada en la extrañeza que le da su articulación, y al mismo tiempo su desfasaje, con el mundo llamado "desarrollado". A

[39] LEÓN TOLSTOY: "Algunas palabras a propósito de *La guerra y la paz",* apéndice a *La guerra y la paz,* traducción de IRENE y LAURA ANDRESCO, tomo II, La Habana, 1973, pág. 533.

[40] ALEJO CARPENTIER: "Problemática de la actual novela latinoamericana", *Tientos y diferencias,* México, 1964, pág. 14.

[41] Sobre la complejidad de las órbitas sucesivas en la obra de Arguedas, cf. ANTONIO CORNEJO POLAR: *LOS universos narrativos de José María Arguedas,* Buenos Aires, 1973.

este hecho, en fructuosa polémica con el surrealismo, Carpentier lo ha llamado "lo real maravilloso" [42].

Esa mostración de la dramática realidad latinoamericana, refractada a través de una rica diversidad estilística y presentada por lo general en contrapunto con la versión occidental, es lo que tienen en común novelas tan variadas como muchas de las que ya he citado, y otras posteriores como *Palace of the Peacock.* (1960), de Wilson Harris, y *Eloy* (1960), de Carlos Droguett; *El astillero* (1961), de Juan Carlos Onetti, *A House for Mr. Biswas* (1961), de V. S. Naipaul, y *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sábato; *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, *La casa grande* (1962), de Álvaro Cepeda Zamudio, y *Gestos* (1962), de Severo Sarduy; *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro, y *La situación* (1963), de Lisandro Otero; *A paixâo segundo G. H.* (1964), de Clarice Lispector; *Gracias por el fuego* (1965), de Mario Benedetti, y *Memorias del subdesarrollo* (1965), de Edmundo Desnoes; *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima, *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys, y *La casa verde* (1966), de Mario Vargas Llosa; *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, *Quarup* (1967), de Antonio Callado, *Los hombres de a caballo* (1967), de David Viñas, *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante, y *Celestino antes del alba* (1967), de Reinaldo Arenas; *La traición de Rita Hayworth* (1968), de Manuel Puig; *El obsceno pájaro de la noche* (1970), de José Donoso; *Yo el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *Mascaró, el cazador americano* (1975), de Haroldo Conti, *El pan dormido* (1975), de José Soler Puig...

Con obras así, la literatura latinoamericana, encabezada ahora por la novela como en el modernismo y la vanguardia lo había estado por la poesía, alcanzó reconocimiento inter-

---

[42] Como se sabe, esta polémica la plantea CARPENTIER en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), que después se convertirá en el ensayo "De lo real maravilloso americano", *Tientos y diferencias.*

nacional. También en su momento fueron la novela rusa y la norteamericana las que sirvieron de heraldos a sus respectivas literaturas, por las mismas razones: comunicar al mundo noticias de esas comarcas que reclamaban su atención. Lo que, necesariamente, implicaba no sólo nuevos objetos, sino también nuevas miradas: Tolstoy y Dostoyevki, Faulkner y Hemingway, Carpentier y García Márquez no sólo hablan de zonas distintas, sino que lo hacen de maneras diversas (entre sí y con relación a los demás), enriqueciendo el ámbito humano.

Pero la actual literatura latinoamericana, desde luego, no se agota en su novela. Aunque no hayan sido igualmente difundidos, no menos riqueza ni menos tensión que ella ofrecen su poesía e incluso su cuento, como lo han señalado dos de los autores principales de esta literatura: Mario Benedetti y Julio Cortázar. De la primera, a la que llama "la gran poesía latinoamericana", Benedetti recuerda que "no necesitó del *boom* para situarse en un nivel óptimo"[43]: ello lo confirma hoy la obra no sólo de poetas que ya se han vuelto en cierta forma clásicos y a muchos de los cuales he nombrado, sino también de otros como Emilio Adolfo Westphalen, Enrique Molina, Pedro Mir, Vinicius de Moraes, Eduardo Carranza, Efraín Huerta, Violeta y Nicanor Parra, Samuel Feijoo, Juan Liscano, Gastón Baquero, Gonzalo Rojas, Eliseo Diego, Rubén Bonifaz Nuño, Jôao Cabral de Melo Neto, Edgar Bayley, Idea Vilariño, César Fernández Moreno, Louise Bennett, Álvaro Mutis, Fina García Marruz, Blanca Varela, Fernando Charry Lara, Carlos Martínez Rivas, Ernesto Cardenal, Ledo Ivo, Olga Orozco, Jaime Sabines, Alejandro Romualdo, Jorge Enrique Adoum, Thiago de Melo, Martin Carter, Claribel Alegría, Carlos Germán Belli, Enrique Lihn, Derek Walcott, Fayad Jamís, Ferreira Gullar, Juan Gelman, Pablo Armando Fernández, Rafael Cadenas, Jaime Jaramillo Escobar, Juan Bañuelos, Roque Dalton, Adélia Prado, Jorge Teillier, Alejandra Pizarnik, Oscar Hahn, José Emilio Pacheco, Anthony Phelps, José Kozer, An-

---

[43] MARIO BENEDETTI: Prólogo a *Los poetas comunicantes,* Montevideo, 1972, págs. 11-12.

tonio Cisneros o Nancy Morejón. Cortázar, por su parte, afirma que "casi todos los países americanos de lengua española le están dando al cuento una importancia excepcional, que jamás había tenido en otros países latinos como Francia o España" [44]: esta verdad (a veces más allá de la lengua española) la ejemplifican los propios cuentos de Cortázar y Benedetti; los de otros escritores que entre varios géneros también cultivan éste, como Carpentier, Arguedas, Onetti, Rulfo, Bioy Casares, Virgilio Piñera, Roa Bastos, Manuel Mejía Vallejo, Andrew Salkey, García Márquez, Salvador Garmendia, Daniel Moyano, Nélida Piñón o Luisa Valenzuela; y, por supuesto, los de escritores más ceñidos a él, como Felisberto Hernández, Francisco Coloane, Onelio Jorge Cardoso, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, René Marqués, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Julio Ramón Ribeyro, Abelardo Castillo, Antonio Skármeta, Luis Britto García o Jesús Díaz.

Un rasgo característico de esta literatura es el papel sobresaliente que en ella han tenido — y no han dejado de tener — obras de las que Alfonso Reyes llamaba "ancilares": por ejemplo, las que ahora se consideran "testimonios": esa literatura documental que del *Facundo* (1845), de Sarmiento, y *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, a *Peleando con los milicianos* (1938), de Pablo de la Torriente, *Mamita Yunai* (1941), de Carlos Luis Fallas, u *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, suele andar mezclada con las urgencias del tiempo, y recientemente ha encontrado una obra arquetípica en los *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963), de Ernesto Che Guevara, y conocería un auge considerable, invadiendo incluso otros géneros en autores como Ricardo Pozas, Elena Poniatowska, Carlos Monsivais o Miguel Barnet. Junto a los testimonios, discursos, diarios y cartas, desde Bolívar y Martí hasta Fidel Castro y el propio Che, aunque no se suela reparar en ello por la estrechez académica con que muchos entienden la "literatura", ocupan igualmente sitio central en nuestras letras, sacu-

[44] JULIO CORTÁZAR: "Algunos aspectos del cuento", *Casa de las Américas,* núms. 15-16, nov. 1962 - feb. 1963, pág. 4.

didas durante estos años, como no podía menos de ser, por polémicas que, en busca de claridades, a menudo encarnan en originales ensayos híbridos de los que son ejemplos los de Ariel Dorfman, Rex Nettleford o Eduardo Galeano[45].

Reconocer la plena incorporación reciente de la literatura latinoamericana a la literatura mundial en formación no implica en absoluto postular o aplaudir la sustitución de un parroquialismo por otro; sino, al contrario, comprobar en qué medida se va ensanchando el horizonte real de la humanidad. No podemos olvidar que hace tan sólo unas décadas lo que ocurriera en Asia, la América Latina o África, esas tierras "lejanas" (¿lejanas de dónde?), ese "là bas" cuya desaparición señalara ya con suave ironía el delicioso Alfonso Reyes[46], no podían ser sino oscuros acontecimientos locales: en estos años inmediatos, lo que ha ocurrido en Vietnam, Cuba o Angola (para sólo mencionar algunos ejemplos) ha demostrado ser de importancia mundial. Y así, a la enteca visión del hombre propuesta por cierto humanismo periclitado y por su correspondiente literatura (visión según la cual el ser humano era *en esencia* masculino, blanco, burgués, occidental..., siendo *lo otro* la excepción), la literatura latinoamericana contribuye a sobreponer la visión enormemente más rica que estamos construyendo en todo el planeta, y según la cual el ser humano esencial es también mujer, negro, amarillo, mestizo, obrero, campesino, asiático, latinoamericano y africano. Los escritores latinoamericanos podemos decir, glosando unos versos memorables de Nicolás Guillén: traemos nuestro rasgo al perfil definitivo del hombre.

---

[45] Prescindo de aludir a las obras dramáticas, por conocerlas insuficientemente, y a las obras críticas, porque entiendo que requieren otro acercamiento. Pero en ambos casos hay ejemplos destacados en la literatura latinoamericana de este siglo.

[46] ALFONSO REYES: "No hay tal lugar...", *Obras completas,* tomo XI, México, 1960, pág. 356.

III

NATURALIDAD Y NOVEDAD EN LA LITERATURA MARTIANA*

A la memoria de Juan Marinello
y Manuel Pedro González

Supremo escritor natural

Desde que al ir a cumplir Martí treinta y cuatro años afirmara Sarmiento, en 1887: "En español, nada hay que se parezca a la salida de bramidos de Martí" [1], su primacía entre los escritores hispanoamericanos ha sido ampliamente reconocida. *¿A* qué traer aquí una suma de los numerosísimos juicios que la proclaman ? Baste recordar los que debemos desde Rubén Darío, Miguel de Unamuno y Gabriela Mistral hasta comentaristas de nuestros días, y sintetizar dichos juicios por el momento en las memorables palabras de Alfonso Reyes al llamar a Martí

---

* Este trabajo funde y actualiza dos anteriores: "Las letras fieras de José Martí" (1979), prólogo a la antología de textos martianos *Letras fieras,* La Habana, 1981; y "Cuáles la literatura que inicia José Martí", leído en sesión plenaria del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Venecia, el 27 de agosto de 1980, y publicado originalmente en *Anuario del Centro de Estudios Martianos,* núm. 4, 1981. Fue la base de conferencias que ofrecí en la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua en diciembre de 1983, y apareció con el título actual y definitivo, aunque en versión anterior, en el tomo II de la *Historia de la literatura hispanoamericana* coordinada por LUIS ÍÑIGO MADRIGAL, Madrid, 1987.

[1] DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO: "La libertad iluminando al mundo", *Obras,* tomo XLVI, Buenos Aires, 1900, págs. 175-176. Se trata de una carta abierta, aparecida en *La Nación* de Buenos Aires el 4 de enero de 1887, en que Sarmiento pidió a Paul Groussac que tradujera a MARTÍ al francés, lo que aquel no hizo.

"supremo varón literario"[2]. Pero en vez de limitarme a repetir o glosar tales criterios, de los que por supuesto me valdré, prefiero destacar aquí los rasgos que considero más salientes en la literatura martiana: su naturalidad y su novedad.

A primera vista, podría parecer una contradicción que después de haber presentado a Martí, en las palabras de Reyes, como "supremo varón *literario",* añada que es esencialmente un escritor *natural.* Sin embargo, la aparente contradicción es buena entrada para comprender de veras la obra literaria de Martí.

No cabe duda de que el concepto de lo *natural* tuvo gran importancia para él. "Contra el verso retórico y ornado, / El verso *natural"*[3], dijo. Y a su amigo Mercado, con referencia evidente a sus *Versos libres,* le preguntó, en carta de 14 de septiembre de 1882, si habría "hallado al fin el molde *natural* desembarazado e imponente, para poner en verso" sus "revueltos y fieros pensamientos". Ahora bien: ¿qué es para Martí el verso *natural,* el molde literario *natural?* Pregunta que lleva, por obligación, a otra más amplia: ¿qué es para Martí, cuando se trata de las cosas humanas, lo *natural?* Sin intentar responder aquí completamente estas preguntas, señalaré algunos aspectos.

En 1891, Martí escribió que en nuestra América "los hombres *naturales* han vencido a los letrados *artificiales.* El mestizo *autóctono* ha vencido al criollo *exótico.* No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la *falsa* erudición y la

[2] ALFONSO REYES: *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria,* México, 1944, pág. 213. Reyes insistió en este juicio. Por ejemplo, en un apunte escrito el 10 de octubre de 1959 llamó a Martí "la más pasmosa organización literaria": ALFONSO REYES: *Anecdotario,* prólogo de ALICIA REYES, México, 1968, pág. 108. Por su parte, Guillermo Díaz-Plaja consideró a MARTÍ "el primer 'creador' de prosa que ha tenido el mundo hispánico": GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *Modernismo frente a noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo xx,* Madrid, 1951, pág. 305.

[3] JOSÉ MARTÍ: "Contra el verso retórico...", *Obras completas,* tomo XVI, La Habana, 1964, pág. 239. En este y en los demás casos, si no se indica otra cosa, los subrayados son de Roberto Fernández Retamar. En adelante citaré por esta edición (veintiocho volúmenes, 1963-1973), indicando sólo el tomo, en números romanos, y la[s] página[s] en arábigos.

naturaleza"[4]. Para Martí, el hombre *natural,* en nuestras tierras, es el mestizo *autóctono,* que representa la naturaleza; mientras el letrado *artificial* es el criollo *exótico,* ornado de *falsa* erudición. (Son esenciales los adjetivos que he subrayado.) Al enfrentamiento de ambos queda reducida, según él, la inexistente dicotomía que hizo suya con pasión Sarmiento: civilización contra barbarie. Martí no contrapone la naturaleza a la cultura, lo natural a lo histórico. Lo que él llama hombre *natural* no es el hombre ahistórico: por el contrario, ese mestizo autóctono de que habla es el hijo y el protagonista de la *verdadera* historia de la que llama "nuestra América *mestiza";* mientras considera *exótico* (extraño, de fuera) a aquel cuya historia es otra, la de las metrópolis: hombre cuya *"falsa* erudición" remite a realidades distintas, y por eso no puede dar razón de la *naturaleza* de este concreto mundo *histórico.* Ya había observado Marx que "la *historia* es la verdadera historia *natural* del hombre". Ortega y Gasset añadiría que "lo que la *naturaleza* es a las cosas, es la *historia* [...] al hombre"[5].

Y es la plena fidelidad de Martí a su historia lo que está en la raíz de la característica esencial de sus letras: su naturalidad, su completo acuerdo con su mundo y con la función que deben cumplir allí. Esa función explica la esencia utilitaria de la literatura más real en la América nuestra que vivió Martí: la cual en considerable medida es aún la que vivimos.

Precisamente la naturalidad, la genuinidad, la coherencia de la literatura de Martí (y no su presunto carácter excéntrico)

---

[4] JOSÉ MARTÍ: "Nuestra América", *O. C,* VI, 17.

[5] KARL MARX: "Economic and Philosophical Manuscripts", KARL MARX y FREDERICK ENGELS: *Collected Works,* vol. 3, *1843-1844,* Nueva York, 1975 pág. 337; JOSÉ ORTEGA y GASSET: "Historia como sistema" (1935), *Obras, completas,* 2ª ed., Madrid, 1952, tomo VI [...], pág. 41. En otro sentido, acertó Rosalba Campra al decir que en MARTÍ "lo natural aparece como sinónimo de lo necesario, aun en los niveles formales". ROSALBA CAMPRA: "La poesía de José Martí entre la oralidad y la escritura", *Anuario del Centro de Estudios Martianos,* núm. 8, 1985, pág. 250. Cf. de JEAN LAMORE: "Sobre la idea de naturaleza en José Martí", VARIOS: *En torno a José Martí* [...], Burdeos, 1974. Espero volver en trabajo futuro sobre esta importante cuestión.

se encuentran entre las razones fundamentales que han obligado a un replanteo de los límites, géneros predominantes y caracteres generales de la literatura entre nosotros[6]. Replanteo para el cual es inútil, vístase del ropaje de que se vista, la *"falsa* erudición": pero para el cual, en cambio, es imprescindible la verdadera sabiduría: el conocimiento de lo verdadero en Martí, como en nuestra América toda.

Aspectos formales. Rasgos esenciales. Visión de conjunto

Martí prestó suma atención a los aspectos formales en la obra de arte: aspectos cuya endeblez, a sus ojos, sencillamente hace desaparecer esa obra como tal. Hablando de Heredia, afirmó en 1888 que "a la poesía, que es arte, no vale disculparla con que es patriótica o filosófica, sino que ha de resistir como el bronce, y vibrar como la porcelana"[7]; y dos años después, insistió en que no es poeta "el que pone en verso la política o la sociología"[8]. Justo reconocimiento de la especificidad de áreas distintas. Sin embargo, al repasar la obra literaria martiana, quizá lo primero que llame la atención sea la imposibilidad de establecer en ella un deslinde tajante entre lo estrictamente literario y lo estrictamente político. Desde su soneto "¡10 de octubre!" y su poema dramático "Abdala", escritos a sus quince años, hasta su *Diario de campaña,* hecho en los últimos días de su vida, nos encontramos, a lo largo de toda su obra, con textos en su gran mayoría *a la vez* literarios (en el sentido habitual del término) y políticos.

Martí tuvo plena conciencia de esto, como en general de los rasgos esenciales de su obra literaria. Su crítica iluminadora[9]

---

[6] Es lo que intento en otros trabajos de este libro.

[7] JOSÉ MARTÍ: "Heredia", *O. C,* V, 137.

[8] JOSÉ MARTÍ: "Un poeta, *Poesías* de Francisco Sellén", *O. C,* V, 181.

[9] Cf. JOSÉ MARTÍ: *Ensayos sobre arte y literatura,* selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar, La Habana, 1972. Además de autores mencionados en el presente trabajo que han estudiado con acierto sobre todo la crítica literaria de Martí, a la consideración de su crítica de las artes

también se volvió sobre ella, como se ve en sus prólogos a *Ismaelillo, Versos libres* y *Versos sencillos;* en el proyecto de prólogo para su novela *Lucía Jerez (Amistad funesta);* en sus numerosísimas observaciones en cartas, apuntes, fragmentos y trabajos varios. Nada más lejos, ante esos textos, que suponerlo un escritor ajeno a lo que se proponía; nada más lejos que la idea de un escritor en quien la naturalidad significase espontaneidad ciega, ignorancia de sus dones y de sus fines: por el contrario, la impresión que tiene el lector de esas páginas no es sólo la de una amplia familiaridad con clásicos y modernos de muchas lenguas, sino también (o sobre todo) la de una desafiante lucidez, tan grande en el orden literario como en el político. Es incluso agresivo en la defensa de sus criterios. Al frente de los *Versos libres,* tras proclamar la completa autenticidad de esos versos, explica: "Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante como la porcelana" (recordemos su observación a propósito de Heredia: la poesía "ha de resistir como el bronce y *vibrar como la porcelana"),* "volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava". Además hay allí esto otro: "Todo lo que han de decir, ya lo sé, y me lo tengo contestado". En el prólogo a *Versos sencillos* vuelve a hablar de aquellos, y los llama

mis encrespados *Versos libres,* mis endecasílabos hirsutos, nacidos de grandes miedos, o de grandes esperanzas, o de indómito amor de libertad, o de amor doloroso a la hermosura, como riachuelo de oro natural, que va entre arena y aguas turbias y raíces, o como hierro caldeado, que silba y chispea, o como surtidores candentes.

De los propios *Versos sencillos* dice en su prólogo:

¿Ni a qué exhibir ahora, con ocasión de estas flores silvestres, un curso de mi poética, y decir por qué repito un consonante de propósito, o los gradúo y agrupo de modo que vayan por la vista y el oído al sentimiento, o salto por ellos, cuando no pide rimas ni soporta repujos la

---

plásticas han hecho aportes otros como Justino Fernández, Adelaida de Juan, Ida Rodríguez Prampolini, Jorge Alberto Manrique, Eliana Cárdenas Rivero.

idea tumultosa? [...] amo la sencillez, y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras.

No se han escrito palabras más exactas, ni más complejas ("amo las sonoridades difíciles", "amo la sencillez"), ni más bellas, con respecto a ambos cuadernos de versos.

Diez días antes de desembarcar en Cuba para intervenir como un combatiente de primera línea en la guerra preparada por él, que arde ya en la Isla, donde morirá peleando el 19 de mayo de 1895, encuentra ocasión para escribir a su secretario Gonzalo de Quesada y Aróstegui la carta de primero de abril de aquel año considerada su testamento literario. Lo que allí está dicho y lo que allí está omitido constituyen preciosas visiones críticas de su propia obra. En primer lugar, al proyectar la disposición de esa obra en los que considera seis volúmenes principales, no hay en ellos distinción entre lo que pudiera llamarse político y lo que pudiera decirse literario. De tal manera ambos están en Martí enlazados, que dichos tomos se articulan atendiendo sólo a los temas: los Estados Unidos, Nuestra América, *Letras, Educación y Pintura.* Además de aquellos volúmenes, Martí sigue sugiriendo a Quesada otros posibles, de existencia independiente por razones obvias: *La Edad de Oro*[10], versos[11], la traducción del *Lalla Rookh,* de

[10] De la revista *La Edad de Oro,* dedicada a los niños de nuestra América, se publicaron cuatro números, en Nueva York, entre julio y octubre de 1889, y sus artículos, cuentos y poemas fueron enteramente redactados o adaptados por MARTÍ. Está en *O. C,* XVIII. Cf. una edición crítica, anotada y prologada por ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR, aparecida en México, D. F., en 1992; y *Acerca de La Edad de Oro,* selección y prólogo de SALVADOR ARIAS (2ª ed. corregida y aumentada), La Habana, 1989.

[11] Martí pidió a Quesada que se limitara a recoger los dos cuadernos de versos publicados por él mismo (en modestas ediciones de autor): *Ismaelillo* (1882) y *Versos sencillos* (1891), además de otro integrado por "lo más cuidado o significativo de unos *Versos libres"* cuya primera edición no vendría a publicarse (conjuntamente con reproducciones de los anteriores) sino hasta 1913. MARTÍ había añadido en sus instrucciones: "No me los mezcle a otras formas borrosas y menos características". (O. *C.,* I, 26). En su prólogo a *Versos sencillos* mencionó también unos *Versos cubanos* "tan llenos de enojo que están mejor donde no se les ve". (O. *C.,* XVI, [61].) Estos últimos no se encontraron como tales, pero en 1933 el hijo del primer editor de Martí,

Thomas Moore (que al cabo se extravió), el *Espíritu*[12] *y,* al parecer, uno o dos tomos más, de nuevo monotemáticos, con materiales relativos a Cuba.

En segundo lugar, es importante ver lo que Martí, explícita o implícitamente, ha excluido en esa carta. Por una parte, todos sus versos anteriores a 1881; sobre ello fue tajante: "Versos míos, no publique ninguno antes de *Ismaelillo;* ninguno vale un ápice. Los de después, al fin, ya son unos y sinceros". Por otra parte, al no nombrarlas, ha excluído también su novela[13] y sus piezas teatrales[14], con la excepción posible del drama, "o borrador dramático", sobre la independencia guatemalteca: *Patria y Libertad.* Por modestia o por necesidad *(el Diario*

---

a la sazón albacea de su "papelería", dio a la luz un conjetural volumen heterogéneo e indefendible con poemas martianos hasta entonces inéditos, al que tituló *Flores del destierro.* Estas y otras cuestiones similares no vinieron a dilucidarse hasta que apareció la edición crítica de la *Poesía completa* de JOSÉ MARTÍ preparada por un equipo del Centro de Estudios Martianos dirigido por CINTIO VITIER, La Habana, 1985.

[12] MARTÍ escribió a Quesada: "De lo que podría componerse una especie de *Espíritu,* como decían antes a esta clase de libros, sería de las salidas más pintorescas o jugosas que usted pudiera encontrar en mis artículos ocasionales". (O. *C.,* I, pág. 27.)

[13] En 1885, por entregas y con el seudónimo ADELAIDA RAL, MARTÍ publicó en el periódico *El Latino Americano,* Nueva York, la novela *Amistad funesta,* que escribiera en una semana a solicitud de su amiga Adelaida Baralt, quien le trasmitió el encargo —y las estrechas condiciones— del periódico. Quesada encontró luego la novela preparada para ulterior publicación, con el nombre del autor, el título *Lucía Jerez* (nombre de la protagonista, a semejanza de *Cecilia Valdés, Amalia, Clemencia, María),* y un proyecto inconcluso de prólogo. Está en O. *C.,* XVIII. Sobre la importancia de esta novela (de la que hay una buena edición, con el título *Lucía Jerez,* patrocinada y prologada por MANUEL PEDRO GONZÁLEZ, Madrid, 1969) llamó la atención ENRIQUE ANDERSON IMBERT en "La prosa poética de José Martí. A propósito de *Amistad funesta", Memoria del Congreso de Escritores Martianos (febrero 20 a 27 de 1953),* La Habana, 1953.

[14] El teatro de MARTÍ está integrado por *Abdala* (1869), *Adúltera* (dos versiones [1874]: póstumo), *Amor con amor se paga* (1876), *Patria* y *Libertad (Drama indio)* ([c. 1878]: póstumo): *O. C.,* XVIII. Salvo las dos versiones de *Adúltera,* la segunda de las cuales quedó inconclusa, sus piezas teatrales están escritas en verso. Las contribuciones martianas al teatro y otros textos suyos relativos a él se encuentran en su libro *Teatro,* [compilación y] prólogo de RINE LEAL, La Habana, 1981.

de campaña[15] no estaba aún escrito), no hizo mención de su epistolario ni de sus diarios. Indudablemente Martí, una vez más, acertaba con su crítica, que en esta ocasión era con frecuencia silenciosa. Lo que ha incluído en el proyecto son trabajos periodísticos (entre los cuales hay que contar *La Edad de Oro),* versos, discursos, alguna traducción[16]. Aparte de la imposibilidad de seguir literalmente aquel proyecto, debido a que algunos de los tomos previstos se traslaparían entre sí, lo fundamental de esa carta testamentaria es la claridad implacable con que Martí ve sus letras.

Comentaristas diversos de la obra martiana han tenido la impresión de que la vida de servicio y militancia política de Martí obstaculizó su tarea de escritor supremo. Cuando se piensa que entre esos comentaristas se encuentran gentes de la talla de Federico de Onís y Alfonso Reyes[17], quienes tantas cosas acertadas dijeron sobre él, se ve claro que no se trata siempre de observadores ligeros. Pero si es cierto que el Martí que muere peleando a los cuarenta y dos años es un ser humano en la plenitud de sus prodigiosos dones, los cuales hubieran debido seguir centelleando durante décadas, y que incluso había proyectado libros que no tuvo tiempo de hacer, no es sino una conjetura el que se hubiera realizado mejor en otros gé-

---

[15] Con el título "Diario de José Martí (abril 9 a mayo 17 de 1895)" apareció por primera vez en *Diario de campaña del Mayor General Máximo Gómez* [...], La Habana, 1941. Está en *O. C.,* XIX. De sus varias ediciones, la mejor es la facsimilar, con su correspondiente transcripción, hecha por el Centro de Estudios Martianos, La Habana, 1985.

[16] MARTÍ tradujo en abundancia como mera tarea de pan ganar. Pero también tradujo amorosamente *transpensando* algunos textos, como postuló él mismo (O. *C.,* XXIV, 16). Tales fueron los casos de *Mis hijos,* de VÍCTOR HUGO; *Ramona,* de HELEN HUNT JACKSON (ambos en *O. C.,* XXIV), y varios materiales de *La Edad de Oro.*

[17] "Su vida atormentada no le permitió la concentración y la quietud necesarias para escribir obras de gran aliento, y la mayor parte de su producción tuvo que ser periodística y de ocasión": FEDERICO DE ONÍS: "José Martí", *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932),* Madrid, 1934, pág. 34. "Gran parte de su obra, y su vida misma, fueron sacrificadas a su apostolado de libertad": ALFONSO REYES: "José Martí..." (1945), *Archivo José Martí,* núm. 8, La Habana, 1945, pág. 115.

neros que aquellos que fueron *naturalmente* los suyos. Por lo pronto, sus piezas teatrales (lo más endeble de su producción), y quizá hasta su novela *Amistad funesta (Lucía Jerez),* no abonan en favor de tal hipótesis. Lo único que cabe es valorar lo que sí logró. Es lo que, en repetidas ocasiones, hizo Juan Marinello, al señalar que "lo mejor de la *papelería* martiana" eran "las cartas, las arengas y las crónicas"; que "la ficción ocupa porción minúscula de su escritura. La crónica, la carta familiar o política, los discursos, los ensayos biográficos y los comentarios al paso, ventanas sobre la realidad, *hacen* su obra y nos dan al prosista extraordinario" [18]. A esos materiales martianos hay que añadir sus espléndidos versos, de los que significativamente sufragó dos cuadernos.

Periodismo. ¿Realismo? Literatura factual

Atravesando y consolidando la violenta unidad de su obra está la razón visible de su existencia, la lucha revolucionaria, que explica el ajuste (para usar un término que él amó tanto) entre los propósitos políticos y morales de Martí y los cauces y géneros de que se valió fundamentalmente. Si se olvida o minimiza aquella razón, no es dable, por ejemplo, entender el espacio y la intensidad que en sus letras tuvo el periodismo. Pedro Henríquez Ureña escribió: "Su obra es [...] periodismo; pero periodismo elevado a un nivel artístico como jamás se ha visto en español, ni probablemente en ningún otro idioma". Y Fina García Marruz añadió que, inmerso en la dinámica vida estadounidense, se produjo en Martí "la sustitución de una literatura libresca por una literatura periodística, atenta a la vibración del instante. Lo habitualmente desdeñado por 'prosaico' es para él la nueva poesía moderna, la épica nueva y el taller formidable" [19]. Desde luego que un concepto desde-

---

[18] JUAN MARINELLO: "Caminos en la lengua de Martí" (c. 1955), *Dieciocho ensayos martianos,* La Habana, 1981, prólogo de ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR, pág. 122; *José Marti escritor americano. Martí y el Modernismo,* México, 1958, págs. 240-241: subrayado de Marinello.

[19] PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1940-1941), trad. de J. DÍEZ-CANEDO, México, 1949, pág. 167. FINA

ñoso y estrecho (y además arcaico) del periodismo no permite comprender el papel extraordinario que éste tuvo en Martí, en un momento en que, por añadidura, el periódico iba a acoger colaboraciones de no pocos escritores hispanoamericanos coetáneos o más jóvenes, obligados a hacerse periodistas ante presiones socioeconómicas conocidas. En el caso de Martí, sin que dejaran de existir tales presiones, él se valió con frecuencia del texto periodístico, al igual que del discurso y la carta, como vehículos para transmitir su pensamiento: es decir, que ocuparon sitio central en su obra por razones funcionales. Pero hay que insistir en que ello ocurrió sin desmedro alguno de ese "nivel artístico" impar que señalara Henríquez Ureña; antes bien, realizando "la nueva poesía moderna, la épica nueva y el taller formidable" de que habló García Marruz, quien también destacó "el lenguaje anticipadamente cinematogáfico" *(op. cit.,* pág. 386) del periodismo martiano.

Aquí, como en tantos aspectos, es conveniente mirar a Martí no desde su pasado ni su contemporaneidad (o mejor:

GARCÍA MARRUZ: "El tiempo en la crónica norteamericana de Martí", VARIOS: *En torno a José Martí,* cit. en nota 5, pág. 387. Martí ejerció el periodismo, con frecuencia valiéndose de él para sus tareas políticas, desde su adolescencia (en periódicos cubanos como *El Diablo Cojuelo y La Patria Libre,* que sólo lograron editar un número cada uno, en 1869) hasta sus últimos días. Se hizo plenamente periodista en México, donde entre 1875 y 1876 publicó sobre todo en *La Revista Universal,* y también en otros periódicos como *El Socialista y El Federalista.* En Nueva York, a cuyo influjo su faena periodística alcanzaría plena dimensión, colaboró en 1880 en *The Hour y The Sun:* en este último, al parecer, lo hizo hasta su muerte. Entre las publicaciones que fundó y dirigió (y a veces redactó íntegramente) sobresalen la *Revista Venezolana* (Caracas, 1881), *La Edad de Oro* (Nueva York, 1889) y el órgano oficioso del Partido Revolucionario Cubano, *Patria* (fundado en Nueva York en 1892). Además Martí colaboró copiosamente en periódicos como *La Opinión Nacional,* de Caracas (1881 y 1882), *La Nación,* de Buenos Aires (desde 1882), *La América* (desde 1882), *El Avisador Cubano* (desde 1885), *El Economista Americano* (desde 1886) —estos tres últimos, de Nueva York—, *El Partido Liberal,* de México (desde 1886), y *La Revista Ilustrada de Nueva York* (entre 1891 y 1892). A finales de la década del ochenta, una veintena de periódicos del Continente difundía sus trabajos. Aunque no pocos estudiosos habían señalado ya la importancia y la singularidad del periodismo martiano (las citas de Henríquez Ureña y García Marruz son harto elocuentes), merece destacarse el libro de SUSANA ROTKER *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí,* La Habana, 1992.

no *sólo* desde ellos), sino también desde su porvenir. En este sentido, por ejemplo, es notable la cercanía de parte de su obra con lo que algunos escritores y artistas de la vanguardia rusa defenderían a raíz del triunfo de la Revolución de Octubre. Uno de aquellos fue Serge Tretiakov, quien sucedería a Mayacovski en la dirección de la revista *Nuevo Lef,* y que en 1929 escribió:

> *Nosotros tenemos nuestra epopeya. Nuestra epopeya es el periódico* [...]. De qué novela [...] se puede hablar, cuando cada día, por la mañana, después de haber sostenido el periódico, volvemos finalmente la última página de esa novela, la más sorprendente, que lleva por título nuestra época. Somos los héroes, los escritores, los lectores de esa novela[20].

Acaso sea igualmente útil considerar el periodismo martiano a la luz de lo que, sobre todo en los convulsos años sesenta de este siglo, se dio en llamar en los Estados Unidos con el título de su más conocido manifiesto-antología: el libro *The New Journalism* (1973), presentado y compilado por Tom Wolfe; si bien para éste el llamado "nuevo periodismo" no pretendía, como sí Tretiakov, sustituir a la novela, también desdeñada en el tiempo de éste por los surrealistas franceses (aunque por razones distintas), sino merecer ser leído como ella. No es extraño que en 1987 Wolfe publicara su primera novela, *The Bonfire of Vanities,* de previsible éxito.

Opiniones como las de Tretiakov (más que las de Wolfe) nos invitan a detenernos un momento en una cuestión importante. El Martí joven, anterior a la fecha en que inicia sus textos mayores, expresó en cuanto al realismo en literatura y arte un manifiesto rechazo que sólo años después empezará a recibir comentarios acertados[21]. En 1879, al polemizar en el

---

[20] SERGE TRETIAKOV: *Dans le front gauche de l'art,* trad. de varios, Paris, 1977, págs. 114 y 116.

[21] Cf. por ejemplo: JUAN MARINELLO: "Sobre el modernismo. Polémica y definición" (c. 1955), *Dieciocho ensayos...,* cit. en nota 18; ARTURO ARANGO: "Notas sobre la posición de Martí frente al realismo", VARIOS: *Aspectos en la obra de José Martí,* La Habana, 1977; MIRTA AGUIRRE: "LOS principios estéticos e ideológicos de José Martí", *Anuario del Centro de Estudios Martianos,* núm. 1, 1978; MARÍA POUMIER: "Aspectos del realismo martiano", *Ibid.,* FINA GARCÍA MARRUZ: *op. cit.* en nota 19.

Liceo de Guanabacoa sobre este punto, dijo, de acuerdo con las notas suyas que se conservan para dicha polémica: "El arte no puede, lo afirmo en término absoluto, ser realista. // Pierde lo más bello: lo personal. // Queda obligado a lo imitativo: lo reflejo"[22]. Ahora bien, ¿a qué *realismo* se estaba oponiendo entonces Martí ? Indudablemente, al realismo ramplón, meramente especular, de ciertos positivistas, al naturalismo, a las estrecheces propias de un materialismo vulgar. Por lo cual, al oponerse a *ese* realismo amputado, Martí se encontraba, como ha dicho Mirta Aguirre, más cerca del punto justo. Esta autora ha añadido: "A Marx no dejaba de acercarse Martí —*Tesis sobre Feuerbach* — al rebelarse contra un realismo que se presentaba como un método de reproducción puramente contemplativa de un objeto ajeno al sujeto, sin tomar en cuenta el influjo de lo subjetivo en las consecuencias prácticas de la actividad humana sensorial"[23].

Aquel rechazo por Martí de un realismo empobrecedor, lo preparó para la aceptación y la práctica de un realismo creador, de alto vuelo. Al bocetar, presumiblemente al final de su vida, un prólogo para su novela (*Amistad funesta)* Lucía Jerez escribió (y piénsese, ante la vergüenza confesada, en la altivez con que habla de su poesía):

> El autor, avergonzado, pide excusa. Ya él sabe bien por dónde va, profundo como un bisturí y útil como un médico, la novela moderna. El género no le place, sin embargo, porque hay mucho que fingir en él, y los goces de la creación artística no compensan el dolor de moverse en una ficción prolongada: con diálogos que nunca se han oído, entre personas que no han vivido jamás.

El despego martiano hacia el género novelístico prevaleciente en su época ("la novela *moderna",* a la cual, aludiendo a la relación Zola/Bernard, compara con un bisturí y un

---

[22] JOSÉ MARTÍ: "Apuntes para los debates sobre El idealismo y el realismo en el arte" (1879), *O. C.,* XIX, 421.

[23] MIRTA AGUIRRE: *op. cit.* en nota 21, pág. 142.

médico) no fue pues accidental, sino esencial en su teoría literaria. Lo que coexiste en él con los elogios que dedicara a *otras* novelas, de Flaubert a Twain, con sus libres y creadoras traducciones de novelas de Hugo y H. H. Jackson, con la realización de sus admirables cuentos de *La Edad de Oro.* ¿Y dónde puede encontrarse *en la literatura* ese rechazo de la "ficción prolongada"? ¿Dónde diálogos *que se han oído,* personas *que han vivido de veras* (aspiraciones que para nada se avienen con un rechazo a *todo* realismo) ? No en la novela hegemónica en su época, sino en ese tipo de literatura que desde hace unos años solemos llamar *testimonio,* emparentada con la que antes había sido nombrada (por autores como el propio Tretiakov) *literatura factual.* En un cuaderno de apuntes cuya fecha se ignora, Martí enumera algunos libros que hubiera querido hacer. Entre ellos menciona uno, poemático, cuyo esbozo es el siguiente:

> mi tiempo: fábrica, industrias, males y grandezas peculiares: transformación del mundo antiguo y preparación del nuevo mundo. Grandes y nuevas corrientes: no monasterios, cortes y campamentos, sino talleres, organizaciones de las clases nuevas, extensión a los siervos del derecho de los caballeros griegos: que es cuanto, y no más, se ha hecho desde Grecia hasta acá. Fraguas, túneles, procesiones populares, días de libertad: resistencias de las dinastías y sometimientos de las ignorancias. Cosas ciclópeas [24].

Esas palabras están precedidas por estas otras: "Recoger toda la savia de la vida, y darla a gustar en un vaso ciclópeo: los tres libros que acumulo, y no tendré tiempo para hacer". Pero ¿ fue realmente así ? ¿ Es verdad que Martí no tuvo tiempo para hacer al menos este libro ? ¿ No existe tal libro en su obra, tal "vaso ciclópeo" que indudablemente es una epopeya? Recordemos las palabras de Tretiakov: "Nosotros tenemos nuestra epopeya. Nuestra epopeya es el periódico". Aquel "libro" de Martí existe, y es realmente ciclópeo: sus páginas son, en primer lugar, las trepidantes crónicas que escribiera durante sus muchos

[24] JOSÉ MARTÍ: "Libros", *O. C.,* XVIII, 291.

años de residencia en los Estados Unidos; son sus numerosísimos trabajos en publicaciones como *La Edad de Oro* y *Patria;* son también las de su formidable *Diario de campaña.* Allí están, en la enumeración aparentemente caótica que caracterizará a la poesía whitmaniana o a los murales de Diego Rivera, fábricas, industrias, males y grandezas peculiares: transformación del mundo antiguo y preparación del nuevo mundo, grandes y nuevas corrientes: no monasterios ni cortes, pero sí campamentos de la guerra por la independencia, talleres de tabaqueros, organizaciones de las clases nuevas, "los pobres de la tierra"; aparecen fraguas, túneles, procesiones populares que saludan el trabajo, condenan el monopolio y piden la excarcelación de los obreros de Chicago; días de libertad en la radiante manigua; resistencias de las dinastías —las coronadas de la vieja Europa y las financieras de la Europa americana—, y sometimientos de las ignorancias. Cosas ciclópeas.

Es sobre todo en su gigantesca literatura factual donde Martí habrá encontrado el "molde natural, desembarazado e imponente" de que hablara a Mercado: tríada de adjetivos que tanto recuerda, por cierto, a la que el propio Martí dedicara a Whitman en 1887, al llamarlo el poeta "más intrépido, abarcador y desembarazado de su tiempo"[25]. Refiriéndose a las colaboraciones periodísticas de Martí en *La Nación,* de Buenos Aires, escribió a raíz de su muerte Rubén Darío (quien después afirmaría que en muchos textos martianos "se siente como el clamor de una épica rediviva")[26]:

> Con una magia incomparable, hacía ver unos Estados Unidos vivos y palpitantes, con su sol y sus almas. [...] Mi memoria se pierde en aquella montaña de imágenes, pero bien recuerdo un Grant marcial y un Sherman heroico que no he visto más bellos en otra parte; una llegada de héroes del Polo; un puente de Brooklyn literario igual al de hierro; una hercúlea descripción de una exposición agrícola, vasta como los establos de Augías; unas primaveras floridas y unos veranos ¡oh, sí!

[25] JOSÉ MARTÍ: "El poeta Walt Whitman" (1887), *O. C.,* XIII, 132.

[26] RUBÉN DARÍO: "José Martí, poeta. I" (1913), *Archivo José Marti,* núm. 7, 1944, pág. 331.

mejores que los naturales; unos indios sioux que hablaban en lengua de Martí como [si] el Manitú mismo les inspirase; unas nevadas que daban frío verdadero, y un Walt Whitman patriarcal, prestigioso, líricamente augusto, antes, mucho antes de que Francia conociera por Sarrazin al bíblico autor de las *Hojas de hierba.* Y cuando el famoso Congreso Panamericano, sus cartas fueron sencillamente un libro. En aquellas correspondencias hablaba de los peligros del yankee, de los ojos cuidadosos que debía tener la América Latina respecto a la hermana mayor; y del fondo de aquella frase que una boca argentina opuso a la frase de Monroe[27].

Como lo reitera esta cita, la variedad de los trabajos periodísticos de Martí es enorme, y sería forzar la mano intentar reducirlos precipitadamente a un denominador común. Por el contrario, hay que reconocerles su rica diversidad. Entre ellos hay ensayos a la vez poemáticos y sociopolíticos, como "Nuestra América" (1891); artículos de fondo, como los dedicados a combatir a los congresos panamericanos (1889-1890, 1891); críticas, como las consagradas a Flaubert (1880), Pushkin (1880), Wilde (1882), Longfellow (1882), Pérez Bonalde (1882), los pintores impresionistas franceses (1886), Whitman (1887), Munkacsy (1887), Heredia (1888), Louisa May Alcott (1888), Vereschagin (1889), Twain (1890), Casal (1893); etopeyas ("ensayos biográficos", dirá Marinello), como las de Cecilio Acosta (1881), Emerson (1882), Jesse James (1882), W. Phillips (1884), Grant (1885), Lucy Parsons (1886), H. W. Beecher (1887), Páez (1888), Céspedes y Agramonte (1888), San Martín (1891), Gómez (1893), Maceo (1893); crónicas, como "El centenario de Calderón" (1881), "Coney Island" (1881), ["Honores a Karl Marx, que ha muerto"] (1883), "El puente de Brooklyn" (1883), "El terremoto de Charleston" (1886), "Fiestas de la Estatua de la Libertad" (1887); "El cisma de los

---

[27] RUBÉN DARÍO: "José Martí" (1895), *Los raros* (1896), Buenos Aires, 1952, págs. 197-198. En sus últimas palabras, Darío alude a la doctrina Monroe, emitida en 1823 y sintetizada en la frase *América para los americanos,* cuyo verdadero sentido es *América para los Estados Unidos;* y a la frase de Roque Sáenz Peña, a nombre de la delegación argentina, en la primera conferencia panamericana: "Sea la América para la humanidad", que tanto satisfizo a Martí (O. *C.,* VI, pág. 81).

católicos en Nueva York" (1887), "Un drama terrible [La guerra social en Chicago]" (1887), "Cómo se crea un pueblo nuevo en los Estados Unidos" (1889), ["El asesinato de los italianos"] (1891); e incluso muchos de los textos para niños y muchachos que ofrece su revista *La Edad de Oro.* Cercanas a algunas de esas páginas, pero a la vez separadas de ellas por la total inmediatez de sus vivencias, están los testimonios de aquellos hechos de los que Martí fue protagonista, como *El presidio político en Cuba* (1871) y sus diarios, en especial el *Diario de campaña*[28].

Discursos y cartas

Menos atención que aquella zona periodística y testimonial de sus producciones verbales ha recibido otra zona, a la que sin embargo Martí prestó gran importancia: la de sus discursos (con los que se emparientan, interiorizándolos, sus cartas). Distintos hechos han pesado en esa desatención. Uno de esos hechos es insalvable: buena parte de tales discursos, de los que no se conservó transcripción, se ha extraviado. Otro, es que el suyo es género que, prestigioso hasta el siglo XIX inclusive, perdería temporalmente su atracción entrado este siglo. El propio adjetivo que lo identifica —*retórico*— se convertiría en negativo: negatividad que ya le reconoce Martí mismo cuando escribe: "*Contra* el verso *retórico* [...]". Por último, los discursos martianos, generalmente políticos, suelen ser ejemplos de literatura de circunstancia, referida a una específica coyuntura.

En relación con lo primero, poco hay que añadir. Con respecto al relativo descrédito en que caería la oratoria, lo que explicaría un interés menor por los discursos martianos, sí es

[28] Jaime Concha llamó a *El presidio político en Cuba* "el primer testimonio latinoamericano en sentido estricto y actual". J. CONCHA: "Testimonio de la lucha antifascista", *Casa de las Américas,* núm. 112, enero-febrero de 1979, pág. 97. Y el carácter "documental, testimonial" del *Diario de campaña* fue considerado entre otros por VÍCTOR CASAUS en "El *Diario* de José Martí: rescate y vigencia de nuestra literatura de campaña", *Anuario del Centro de Estudios Martianos,* Nº 1, 1978.

necesario subrayar algo que ya destacó Cintio Vitier[29]: la incomprensión que la intelectualidad cubana de la Isla contemporánea de Martí (es decir, del momento en que la oratoria era altamente apreciada) mostró hacia aquellos discursos, según lo ejemplificó dolorosamente Manuel Sanguily, mientras, en cambio, se sentía muy atraída por los discursos —y a menudo por las ideas— del autonomista Rafael Montoro. No se puede menos que recordar cómo, en cambio, los tabaqueros cubanos desterrados sobre todo en Cayo Hueso y Tampa reaccionaban con fervorosa identificación ante aquellas piezas en que Martí los convocaba al combate y al sacrificio. Tal fervor, y el que para encenderlo jamás accediera Martí a darle un demagógico tinte populista a su palabra, se encuentran, sin duda, entre las más nobles y perdurables lecciones de la cultura latinoamericana.

En cuanto al carácter coyuntural de la mayoría de los discursos martianos, cierta concepción enteca y sectaria (y hoy también arcaica) de la literariedad ha solido regateársela a la considerada *mera* literatura de circunstancia, por estar referida *en lo inmediato* a una realidad o función específica. Al respecto, Alfred Melon, después de recordar que "la oratoria —como en sus orígenes la poesía— se funda en una relación oral, a menudo en la práctica relativamente vivaz de la agrupación popular [...] de una literatura viva al servicio de la comunicación masiva", y que en nuestra América se adecua "al objetivo de convencer, de estremecer o de enseñar a unas masas en las cuales eran raros aquellos que supieran leer", añade que en sus grandes piezas oratorias los líderes de la Independencia de nuestra América revivían,

> posiblemente sin tener conciencia de ello, la tradición precolombina de la exhortación [...], ligada a inmensos conglomerados, a una especie de ritual épico destinado a comunicar el fervor combativo y a soldar la

[29] CINTIO VITIER: "LOS discursos de Martí", C. VITIER y FINA GARCÍA MARRUZ: *Temas martianos,* La Habana, 1969, págs. 70-74.

unidad del grupo. // Los discursos de José Martí [concluye Melon] se inscriben, cierto que en el más alto nivel, dentro de esta tradición[30].

En efecto, aunque Martí, como orador, participó ocasionalmente en debates de sesgo académico, el grueso de sus discursos, al igual que en otra tradición las *Filípicas* de Demóstenes, tuvo urgentes finalidades políticas. Entre ellos, el primero de gran relevancia, "Lectura en *Steck Hall"* (1880), fue escrito a la manera de un meditado ensayo en que hizo el balance de la Guerra de los Diez Años y el diseño de la nueva. Pero, no obstante la fogosa terminación de este texto, su ecuanimidad general no da el tono característico de la "elocuencia nerviosa, brillante, difícil y embriagadora"[31] de Martí. Ese tono, en cambio, así como la estructura libre e ígnea propia de su oratoria, se encuentran en discursos como los que pronuncia en las conmemoraciones del 10 de Octubre, de 1887 a 1891, y las grandes piezas con que reinicia la preparación de la guerra independentista y anuncia la que él quería que fuese la República futura, como "Con todos y para el bien de todos" (1891), "Los pinos nuevos" (1891) y "La oración de Tampa y Cayo Hueso" (1892); la conclusión de esta última tendría singular resonancia: "la historia no nos ha de declarar culpables!" Cuando el asunto desborda Cuba, no es distinto el tono, como se ve en "Madre América" (1889), impresionante paralelo entre los Estados Unidos y nuestra América, y en el último gran discurso suyo conservado, en honor de Bolívar (1893). Vitier, quien destacó la capacidad de *imaginización* en la oratoria martiana, dijo también: "De que Martí estaba poseído por el delirio verbal, en el sentido en que esto puede decirse de los grandes poetas y profetas, no cabe duda"[32].

Las fascinantes cartas de Martí equivalen a discursos más íntimos (más conversados, más conmovedores). Y si ellas están

---

[30] ALFRED MELON: "Sobre tres discursos de Juan Marinello", *Casa de las Américas,* núm. 115, julio-agosto de 1979, pág. 49.

[31] JORGE MAÑACH: *Martí el Apóstol* (1933), prólogo de Gabriel Mistral, Nueva York [i. e. México], 1963, pág. 124.

[32] CINTIO VITIER: *op. cit.* en nota 29, págs. 82 y 89.

estructuralmente emparentadas con sus discursos, no lo están menos con muchos de sus trabajos periodísticos, escritos en forma de cartas, lo que da a estas últimas un papel destacado en la obra martiana. Se ha sugerido dividir su epistolario en períodos (por ejemplo, antes y después de su total entrega a la causa revolucionaria, a finales de 1891), o en grupos, según las finalidades. Son criterios atendibles, pero arduos, especialmente en el segundo caso: si sus epístolas a Rosario de la Peña (1875) son cartas amorosas, y sus muchas comunicaciones a Gómez y a Maceo, su réplica a Enrique Collazo (1892), su nutrida correspondencia relacionada con el Partido Revolucionario Cubano (1892-1895) o sus adioses a Federico Henríquez y Carvajal (1895) y a Mercado (1895) son cartas políticas, ¿cómo desmigajar el ansioso y grave bloque de sus confidencias a este último ([1876]-1895) ?, ¿cómo resignarse a llamar cartas "familiares" la despedida a la madre (1895), las cartas a su compañera de la madurez, Carmen Miyares, y a los hijos de ella (1895), en especial a la más pequeña, María, a quien Martí amó y crió como hija (1894-1895) ? Es bien difícil y a menudo artificial separar las finalidades en el epistolario martiano[33].

Versos

En contraste con sus discursos y cartas, sus versos (a los que no puede reducirse su poesía, pues muchísimo de su labor en prosa tiene carácter poético) han sido objeto de trabajos copiosos y a veces serios: entre estos últimos, por ejemplo, los de Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Gabriela Mistral, Juan Marinello, Ángel Augier, Eugenio Florit, Alfredo A. Roggiano, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Juan Carlos Ghiano, Ivan A. Schulman, Ángel Rama, José Olivio Jiménez. Además, como ya se recordó, él mismo dejó observaciones del mayor valor para apreciar esos versos. A la cabeza de tales observaciones se encuentra su recomendación a Quesada según la cual

[33] Cf. el estudio de FINA GARCÍA MARRUZ "Las cartas de Martí", *op. cit.* en nota 29.

sólo a partir de *Ismaelillo* les reconoce valor. Con anterioridad a este pequeño gran conjunto, Martí ha realizado el aprendizaje de la poesía en verso, ha asimilado tradiciones en varias lenguas, ha pagado su deuda a las estribaciones del romanticismo, en general tan débil en español, y algunos de cuyos ramalazos más fulgurantes, sin embargo, unidos a un barroquismo y a una novedad muy personales, se sentirán en no pocos *Versos libres.*

En su labor en verso se aprecian dos vertientes mayores. Martí parece referirse a ellas cuando, en el prólogo de los *Versos sencillos,* escribe: "A veces ruge el mar, y revienta la ola, en la noche negra, contra las rocas del castillo ensangrentado: a veces susurra la abeja, merodeando entre las flores". Aunque también es posible que para él esa dualidad atraviese todos sus versos de madurez, una interpretación de tales palabras permite mirar, por una parte, a sus *Versos libres* ("A veces ruge el mar, y revienta la ola, en la noche negra, contra las rocas del castillo ensangrentado"); por otra parte, a los versos de arte menor de *Ismaelillo, La Edad de Oro* y *Versos sencillos* ("a veces susurra la abeja, merodeando entre las flores"). En un extremo, una palabra revuelta, agónica, volcánica, nacida en gran parte del choque con la ciudad tremenda, cuyos versos *libres* (no ajenos a Whitman ni a tumultuosas "Escenas norteamericanas" del cubano) lo son mucho más por el fuego que los recorre que por el mero hecho de ser endecasílabos sin rima[34]; en otro extremo, una conquistada serenidad, en que las rápidas visiones que debemos a poetas de la estirpe de Rimbaud entran, iluminando, en estrofas de la poesía popular española como villancicos, coplas y décimas (estas últimas, en su caso, a menudo truncas). Tales estrofas, en especial las de los *Versos sencillos,* ¿no dan voz a una tradición hispanoamericana — de raíz española — aún viva entre otros en payadores riopla-

[34] Al aparecer los *Versos libres,* encontraron comentaristas entusiastas en Rubén Darío y Miguel de Unamuno: este último los emparentó con los salmos hebraicos y la poesía de Whitman. M. DE UNAMUNO: "Sobre los *Versos libres* de Martí", *Archivo José Martí,* núm. 11, 1947. Para algunos críticos, los *Versos libres* influyeron en *El Cristo de Velázquez* (1920) unamuniano.

tenses y decimistas caribeños?[35]. Cuando tales poemas fueron cantados, se les hizo regresar con música al venero popular, oral, de donde procedían. Pues aunque a primera vista pueda no parecer evidente, el oído revela que, al igual que en sus discursos, Martí también entronca en sus versos con la literatura oral, con la literatura natural del hombre americano libre, sencillo y fiero: fundador, como Ismael, de un pueblo nuevo.



Fundador: he ahí la palabra que define a Martí, en muchos órdenes. En lo político, sabemos, gracias a Fidel, cuál ha sido su fundación: es el autor intelectual de la segunda y definitiva independencia de nuestra América; su original pensamiento democrático revolucionario *conduce* al pensamiento socialista, aunque este último no fuera visiblemente el suyo. ¿Y en lo literario?

Qué literatura funda Martí

Para responder esta pregunta, que se ramifica en otras, partiré de algunas premisas, de algunas verdades que han ido abriéndose paso; y a la vez, del hecho de que otros criterios no encontraron aceptación suficiente en la comunidad de estudiosos de estas materias, y sobre todo no parecen acertados. ,

Como premisa básica, querría considerar la certidumbre de que Martí no fue "precursor" de una literatura que, supuestamente, después de él llevarían a su culminación otros escri-

[35] En este punto, como en tantos otros, reparó sagazmente Gabriela Mistral: "Martí [dijo] escribió casi todos los *Versos sencillos* en el octosílabo de la copla criolla, porque la sencillez le pedía un metro y un ritmo parientes […] de lo popular y que se allegase a lo cantable. Yo me oigo en coplas la mayor parte de los *Versos sencillos [...]* es la técnica del payador o del coplero […] Parecen versos de tonada chilena, de habanera cubana, de canción de México, y se nos vienen a la boca espontáneamente". G. MISTRAL: "Los *Versos sencillos* de José Martí", prólogo a JOSÉ MARTÍ: *Versos sencillos,* La Habana, 1939, págs. 13 y 14.

tores hispanoamericanos. En vez de ello, en vez de esa condición de mero anunciador de lo que maduraría más tarde, creo que hoy se le reconoce a Martí su carácter de iniciador, de fundador, no sólo en lo político sino también en lo literario.

Lo cual lleva a "la cuestión toral", como hubiera dicho el propio Martí: si se le reconoce condición de iniciador, de fundador, ¿cuál es la literatura que él inicia, que él funda? El primer gran reconocimiento que recibe la obra literaria martiana no proviene de los jóvenes, sino de un viejo, de quien lo separaban ideas fundamentales, pero que, sin embargo, supo ver, por la raigal autenticidad de su propio idioma y por su bronco talante (como luego haría Unamuno por razones en cierta forma similares), aspectos esenciales en la obra literaria martiana. Me refiero desde luego a Sarmiento, quien en su ya citada carta abierta a Paul Groussac, publicada el 4 de enero de 1887, escribe estas palabras:

> En español, nada hay que se parezca a la salida de bramidos de Martí, y después de Víctor Hugo, nada presenta la Francia de esta resonancia de metal [...] Deseo que llegue a Martí este homenaje de mi admiración por su talento descriptivo y su estilo de Goya, el pintor español de los grandes borrones con que habría descrito el caos [36].

Pero muy pronto los jóvenes escritores hispanoamericanos comienzan a reconocer y proclamar el magisterio literario de Martí. En 1888 (es decir, el año de la aparición de su *Azul...*) afirmará Rubén Darío que aquel

> es famoso, triunfa, esplende, porque escribe, a nuestro modo de juzgar, más brillantemente que ninguno de España o de América [...] porque

---

[36] DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO: *op. cit.* en nota 1. La perspicacia crítica de Sarmiento fue aquí grande, pues aunque al redactar su trabajo, entre finales de 1886 y principios de 1887, podía haber leído las centelleantes líneas que a Goya consagró Martí en su crónica de 1886 sobre los pintores impresionistas franceses (O. *C.,* XIX, 304-305), en cambio por obligación ignoraba las notas sobre el gran español que Martí escribió en 1879 y sólo se publicarían póstumamente (*O. C.,* XV, [129]-136), así como la carta de 19 de febrero de 1888 en que Martí confesaría a Enrique Estrázulas que Goya era "uno de mis maestros, y de los pocos pintores padres" (O. *C.,* XX, 189).

fotografía y esculpe en la lengua, pinta o cuaja la idea, cristaliza el verbo en la letra, y su pensamiento es un relámpago y su palabra un tímpano o una lámina de plata o un estampido[37].

Ese mismo año, en carta de 12 de noviembre dirigida a Pedro Nolasco Préndez, le comunica Darío: "¡Si yo pudiera poner en verso las grandezas luminosas de Martí!"[38] Al aparecer, en 1889, *La Edad de Oro,* Gutiérrez Nájera la saluda con un hermoso comentario, donde afirma:

Martí, cuyas ideas no podemos seguir a veces, porque sus ideas tienen las alas recias, fuerte el pulmón y suben mucho; Martí, en cuyo estilo mágico nos solemos perder de cuando en cuando [...]; Martí, para escribir *La Edad de Oro,* ha dejado de ser río y se ha hecho lago, transparente y límpido[39].

Por su parte, Martí supo de esos jóvenes, y siguió con atención el desarrollo de sus obras. En varias ocasiones (incluso en sus propios versos)[40] se refirió, siempre con alto aprecio, a Gutiérrez Nájera: por ejemplo, en carta de 26 de julio de 1888 a Mercado, le escribió que el mexicano

es de los pocos que están trayendo sangre nueva al castellano y de los que mejor esconden las quebraduras y hendijas inevitables de la rima. Más hace, y es dar gracia al idioma español, al que no le faltaba antes gracia, pero placeril y grosera. Y eso lo hace Gutiérrez sin afectación, y no porque tome de modelo a este o aquel, aunque se ve que conoce íntimamente, y ama con pasión, lo perfecto de todas las literaturas; sino por invencible tendencia suya a hermanar la sinceridad y la belleza. Hay mucho que decir de Gutiérrez, y yo tendré el honor de decirlo. Es un carácter literario[41].

---

[37] RUBÉN DARÍO: "La Literatura en Centro América" (1888), *Obras desconocidas de Rubén Darío* [...], edición recogida por Raúl Silva Castro, Santiago de Chile, 1934, pág. 201.

[38] ALBERTO GHIRALDO: *El archivo de Rubén Darío,* Buenos Aires, 1943, pág. 313.

[39] MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA: "*La Edad de Oro* de José Martí" (1889), VARIOS: *Acerca de La Edad de Oro,* cit. en nota 9, pág. 51.

[40] JOSÉ MARTÍ: "Para Cecilia Gutiérrez Nájera y Maillefert" (1894), *O. C.,* XVII, 228-229.

[41] JOSÉ MARTÍ: Carta a Manuel Mercado de 26 de julio de 1888, *O. C.,* XX, 129.

A Darío, la única vez que lo encontró (en Nueva York, en 1893), lo abrazó llamándolo "¡hijo!" y procedió a elogiarlo en público: "saludó en Rubén Darío al artista, al literato, al poeta de vuelo original y de lozana imaginación, que marcha de los primeros entre los representantes de la genial y colorida literatura latinoamericana"[42]. A Casal dedicó, con motivo de su muerte aquel mismo año 1893, un breve pero agudísimo artículo sobre el que volveré. En sus cuadernos de apuntes (no se sabe exactamente en qué fecha) Martí dejó constancia de que proyectaba escribir un estudio sobre los nuevos poetas de América, entre los que estaban Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera y Darío[43]. Estos poetas, junto a otros, serían conocidos como *modernistas.*

Modernismo: sí y no

Así, como el soñador de La Mancha con la Iglesia, hemos topado, y no podía menos de ser, con el controvertido tema de Martí y el modernismo. Esa literatura que Martí no se limitó a preludiar, sino que inició, ¿fue pues el modernismo, como han sostenido tantos?[44] ¿O la arriscada condición de revolu-

---

[42] "Otra vez en Hardman Hall", nota sin firma probablemente escrita por Gonzalo de Quesada (y acaso aprobada por Martí) publicada en el periódico *Patria* el 27 de mayo de 1893. Cit. por ÁNGEL AUGIER: *Cuba en Darío* y *Darío en Cuba,* La Habana, 1989, pág. 87. Darío ha narrado los hechos en *La vida de Rubén Darío contada por él mismo,* Barcelona, s. f., págs. 142-145.

[43] JOSÉ MARTÍ: *O. C.,* XVIII, 287.

[44] Según Boyd G. Carter, "al parecer, al colombiano-panameño Darío Herrera le cupo la distinción de ser el primero que determinó y afirmó la importancia de Martí en el desarrollo del Modernismo, aun cuando es cierto que Gutiérrez Nájera, Darío y otros escritores le tenían por modernista sin emplear esta palabra para definir su talento". Ello ocurrió "en su artículo de título tan reivindicador como justiciero nombrado 'Martí iniciador del Modernismo' que se publicó en el número de julio de 1895 de la revista *Letras y Ciencias* de Santo Domingo". BOYD G. CARTER: "Martí en las revistas del modernismo antes de su muerte", *Anuario Martiano,* núm. 4, 1972, pág. 345. Cf. otros juicios similares citados por MANUEL PEDRO GONZÁLEZ en "Evolución de la estimativa martiana", *Antología crítica de José Marti,* recopilación, introducción y notas de M. P. GONZÁLEZ, México, D. F., 1960, esp. págs. xx-xxix. Nadie insistió más que el propio Manuel Pedro en la condición

cionario político y la figura moral del héroe, todo aquello que lo distingue de los estetas que se suelen llamar modernistas, lo separa de ellos, según han mantenido otros estudiosos de la obra martiana?[45] Yo mismo he echado mi cuarto a espadas sobre la cuestión, abogando por una amplitud del concepto de modernismo, que lo viera como manifestación de la toma de conciencia del carácter "subdesarrollado" de nuestra sociedad, e hiciera así posible no sólo que Martí figurase entre esos hombres, sino que los encabezara[46]. Para ello, fue menester salir de la literatura, no limitarse a enumerar sus rasgos formales (aun siendo esenciales), sino preguntar a la historia por las razones de la aparición de aquellos escritores, de aquella escritura. Consideraba (y sigo considerando) válidas observaciones como la que Arnold Hauser hiciera en una conversación con Luckás: "La historia de la cultura es ante todo, y sobre todo, historia"[47].

La persistencia en interrogar a la historia me ha llevado a algunos complementos. Sin olvidar el hecho palmario de que si las semejanzas que los llamados por antonomasia modernistas tienen con Martí son evidentes, no menos evidentes son las diferencias, lo que ha contribuido a que sobrevivan en muchos las reservas para ver como una unidad, por compleja que fuese, tareas literarias tan diversas. La verdad es que al preguntarnos hoy si Martí inició el modernismo, lo más acertado parece responder tanto afirmativa como negativamente. Y, según trataré de explicar, no por el mero gusto de la paradoja.

---

de fundador del modernismo que le reconoció a Martí: cf. por ejemplo su libro *José Martí en el octogésimo aniversario de la iniciación modernista 1882-1962,* Caracas, 1962.

[45] El libro clásico sobre este punto de vista es el de JUAN MARINELLO *José Martí escritor americano. Martí y el Modernismo,* México, 1958.

[46] Expuse por primera vez este criterio en "Martí en su (tercer) mundo", *Cuba Socialista,* núm. 41, enero de 1965, y lo reiteré y amplié en "Modernismo, 98, subdesarrollo", en agosto de 1968. Este último se recoge en este libro.

[47] ARNOLD HAUSER: *Conversaciones con Luckás,* trad. de G. RACK, Barcelona, 1979, pág. 14.

Se ha dicho ya que el modernismo no es una escuela, ni un movimiento (como lo llamó Darío) [48], sino una época. Pero no siempre se ha dicho con igual sentido. Para Martí mismo, por ejemplo, es evidente que una época no es en primer lugar una entidad limitada a lo literario, sino referida a todo el ámbito histórico. Así ha de entenderse que en 1882 llame a la suya propia "*época* de elaboración y transformación espléndidas, en que los hombres se preparan, por entre los obstáculos que preceden a toda grandeza, a entrar en el goce de sí mismos, y a ser reyes de reyes"[49], aunque los poetas la vean como "*época* de tumulto y de dolores". Y más adelante, después de mencionar sus "tiempos de reenquiciamiento y remolde"[50], afirma: "Esta es la *época* en que las colinas se van deshaciendo en llanuras; *época* ya cercana de la otra en que todas las llanuras serán cumbres" [51]. A esa época, como a todas, le corresponde una literatura concreta, pues, según dirá en 1887, "cada estado social trae su expresión a la literatura, de tal modo que por las diversas fases de ella pudiera contarse la historia de los pueblos, con más verdad que por sus cronicones y sus décadas"[52].

Desde muy pronto Martí sabe que las realidades literarias deben verse en estrecha relación con determinadas realidades históricas. Si unas líneas atrás fue recordada la proclamación por Martí de valores específicamente estéticos en las obras literarias (en las obras de arte en general), ahora debe añadirse que también proclamó constantemente que aquellos valores

---

[48] "[...] publiqué el pequeño libro [se refiere a *Azul...]* que iniciaría el actual *movimiento* literario americano", escribirá en 1896 en "Los colores del estandarte" (cf. RICARDO GULLÓN: *El modernismo visto por los modernistas* Barcelona, 1980, pág. 52); "el *movimiento* de libertad que me tocó iniciar en América...", en 1905, al frente de *Cantos de vida y esperanza;* "el *movimiento* que en buena parte de las flamantes letras españolas me tocó iniciar", en 1907, en "Dilucidaciones", que encabeza *El canto errante;* "el *movimiento* que me tocara iniciar años después", en 1913, *op cit.* en nota 26.

[49] JOSÉ MARTÍ: "El *Poema del Niágara"* (1882), *O. C.,* VII, 224.

[50] *Op. cit.,* 225.

[51] *Op. cit.,* 228.

[52] JOSÉ MARTÍ: "El poeta Walt Whitman", *O. C.,* XIII, .134.

remiten a determinados hechos históricos. Este criterio, como tantos otros, lo adquirió o fortaleció en México, durante los fecundos años 1875 y 1876 que vivió allá, donde, participando a la vez en la lucha política y en la vida cultural, como era corriente en él, desarrolló tanto concepciones históricas como artísticas.

El voraz asimilador que fue Martí hizo suyos muchos de los postulados que los radicales de la Reforma mexicana habían venido defendiendo desde los grandes combates juaristas. Tales postulados implicaban, también, la defensa de los valores culturales propios, defensa característica de una burguesía nacional en ascenso revolucionario. No es otro el punto de vista de Martí cuando en 1875 escribe: "La imitación servil extravía, en economía como en literatura y en política" [53]; e invita a los pintores mexicanos a copiar "la luz en el Xinantecatl y el dolor en el rostro de Cuauhtemotzín", añadiendo: "Hay grandeza y originalidad en nuestra historia: haya vida original y potente en nuestra escuela de pintura" [54].

Sin embargo, aunque Martí se identificó plenamente con aquel país (llegando a hablar, como un mexicano más, de *"nuestra* historia", de *"nuestra* escuela de pintura"), siguió siendo un irreductible patriota cubano. Andrés Iduarte ha señalado con razón que si Martí se consideró mexicano en México, por otra parte, "precisamente por no mexicano, por hijo de una patria aún no nacida, por andariego a la fuerza, va a darle [al ideario que adquirió o fortaleció en México] una aplicación continental que no le dará ningún mexicano" [55]. Ello es lo que empezará a ocurrir cuando, tras abandonar México a raíz del golpe de Estado de Porfirio Díaz, Martí pase a Guatemala. Allí dará una "aplicación continental" a lo que en México había aprendido. A partir de su estancia guatemalteca (entre 1877 y 1878), se hacen frecuentes en él las expresiones (ya boce-

---

[53] JOSÉ MARTÍ: "La polémica económica" (1875), *O. C.,* VI, 335.

[54] JOSÉ MARTÍ: "Una visita a la Exposición de Bellas Artes. II" (1875), *O. C.,* VI, 390.

[55] ANDRÉS IDUARTE: *Martí escritor,* México, 1945, pág. 235.

tadas en México) "madre América" y "nuestra América", distinta de la América que no es nuestra. Sus preocupaciones de genuinidad, de originalidad, van ahora a toda la América suya, "desde donde corre el Bravo fiero hasta donde acaba el digno Chile" [56]. Bien puede decirse que en Guatemala Martí hace un primer balance de su experiencia histórica en relación con lo que llama nuestra América.

Su conocimiento directo de esa América nuestra habrá de enriquecerse aún más durante el medio año que vive en Venezuela en 1881. Y si es dable hablar de un primer balance histórico suyo en Guatemala, ahora, en Venezuela, será menester hablar de un balance literario. En la patria de Bolívar Martí alcanza su primera madurez literaria. Así lo testimonian materiales de entonces como por ejemplo sus apuntes, los trabajos que da a conocer en el periódico caraqueño *La Opinión Nacional* y en los dos únicos números que logra publicar de la *Revista Venezolana,* los versos de su libro *Ismaelillo,* que verá la luz al año siguiente, en Nueva York.

Una observación hecha por Martí en un cuaderno de apuntes de Caracas, durante ese año, se ha convertido en cita obligada a propósito de la forma inequívoca como Martí remitía la literatura a la historia:

> No hay letras, que son expresión [dijo allí], hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica. [...] Lamentémonos ahora de que la gran obra nos falte, no porque nos falte ella, sino porque esa es señal de que nos falta aún el pueblo magno de que ha de ser reflejo [57].

No puede decirse de manera más clara que para él las letras eran "expresión" *de una esencia,* "reflejo" *de un pueblo* (lo que de ninguna manera implica degradarlas a la mansa tarea especular de un objeto preexistente, tarea que repudió siempre); ni tampoco que la carencia de una literatura hispanoamericana fuerte y coherente era a sus ojos consecuencia de

---

[56] JOSÉ MARTÍ: "Revista Guatemalteca" (1877), *O. C.,* VII, 104.
[57] JOSÉ MARTÍ: Cuaderno de apuntes, 55 (1881), *O. C.,* XXI, 164.

una endeblez política, de la no realización de los proyectos de los libertadores. Si Martí lamenta la pobreza de nuestra literatura, sabe que tal pobreza se debe en gran medida a razones que van más allá de la literatura, y pregunta: "¿Se unirán, en consorcio urgente, esencial y bendito, los pueblos conexos y antiguos de América? ¿Se dividirán, por ambiciones de vientre y celos de villorrio, en nacioncillas desmeduladas, extraviadas, dialécticas?"[58]

Es el Martí cargado de estas preocupaciones quien publica dos números de la *Revista Venezolana.* En el segundo y último de ellos explicita las razones que lo llevarían a publicarla, en un editorial titulado "El carácter de la *Revista Venezolana".* Sin duda, como se ha afirmado, el texto tiene aliento de manifiesto literario[59]. Pero es imprescindible contemplar sus dos vertientes: la que mira a la genuinidad de la literatura hispanoamericana (donde reitera sus criterios sobre este aspecto, ampliados a toda nuestra América), y la que se ocupa del "estilo" de algunos textos de la revista. En la primera de esas vertientes, la más amplia, Martí explica que la revista "encamina sus esfuerzos a elaborar, con los restos del derrumbe, la gran América nueva, sólida, batallante, trabajadora y asombrosa"[60], y pregunta: "¿será alimento bastante a un pueblo fuerte, digno de su alta cuna y magníficos destinos, la admiración servil a extraños rimadores, la aplicación cómoda y perniciosa de otros mundos [...]?", para responder de inmediato: "—No: no es esa la obra"[61]. Y más adelante: "Es fuerza convidar a las letras

[58] *Ibid.*

[59] "Este editorial es algo así como la Carta Magna del Modernismo y punto de partida de su estética por lo que a la prosa atañe", escribió Manuel Pedro González en "José Martí, su circunstancia y su tiempo" *José Martí, esquema ideológico,* selección, prefacio, glosas y notas por M. P. GONZÁLEZ [...] e IVAN A. SCHULMAN [...], México, D. F., 1961, pág. 17. JOSÉ ANTONIO PORTUONDO ratificó: "el primer manifiesto del modernismo lo escribe José Martí en 1880 [sic] en el segundo número de la *Revista Venezolana* cuando él trata de explicar sus propias ideas". VARIOS: *En torno a José Martí,* cit. en nota 5, 1974, pág. 336.

[60] JOSÉ MARTÍ: "El carácter de la *Revista Venezolana"* (1881), *O. C.,* VII 208.

[61] *Op. cit.,* 209.

a que vengan a andar la vía patriótica de brazo de la historia [...]"[62]. En la segunda vertiente, Martí expone sus criterios estilísticos, que le han valido el reproche "de esmerado y de pulcro"[63]. "No es defensa, sino aclaración lo que aquí hacemos", afirma. Pero la aclaración resulta ser una vehemente y lúcida defensa de los aspectos formales de lo que sin duda es el alba de una nueva literatura hispanoamericana:

La frase [dice] tiene sus lujos, como el vestido, y cuál viste de lana y cuál de seda, y cuál se enoja porque siendo de lana su vestido no gusta de que sea de seda el de otro. Pues ¿cuándo empezó a ser condición mala el esmero? Sólo que aumentan las verdades con los días, y es fuerza que se abra paso esta verdad acerca del estilo: el escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores, y no el otro. Con las zonas se cambia de atmósfera, y con los asuntos de lenguaje. Que la sencillez sea condición recomendable, no quiere decir que se excluya del traje un elegante adorno. De arcaico se tachará unas veces, de las raras en que escriba, al director de la *Revista Venezolana;* y se le tachará en otras de neólogo; usará de lo antiguo cuando sea necesario: no hay por qué invalidar vocablos útiles, ni por qué cejar en la faena de dar palabras nuevas a ideas nuevas[64].

Aunque Martí ya había realizado para entonces una tarea literaria relevante (como lo prueba el intenso texto de sus dieciocho años que es *El presidio político en Cuba),* a partir de ese momento aparece cuajada ya en él una literatura distinta, nueva, aún innominada. Cuando catorce años después, en vísperas de morir en combate, escriba la carta mencionada que se ha considerado su testamento literario, dirá allí: "Versos míos, no publique ninguno antes de *Ismaelillo;* ninguno vale un ápice. Los de después, al fin, ya son unos y sinceros"[65]. Y aunque no haga con referencia a su prosa una declaración similar, lo cierto es que alrededor de la fecha en que escribe *Ismaelillo,* 1881, también su prosa adquiere calidad mayor,

---

62 *Op. cit.,* 210.
63 *Op. cit.,* 211.
64 *Op. cit.,* 211-212.
65 JOSÉ MARTÍ: *O. C.,* I, 26.

acento nuevo en la lengua, resplandores "unos y sinceros". Así lo prueban textos como su crónica "El centenario de Calderón", y como "Miguel Peña" y "Cecilio Acosta", ejemplos de las soberanas etopeyas que prodigará en los años venideros.

Junto a sus esenciales experiencias políticas (prisión, destierros, defensa del gobierno lerdista en México, conspiración, presidencia del Comité Revolucionario Cubano en Nueva York); y junto al conocimiento directo que para entonces tiene de varios países hispanoamericanos, de España, Francia y los Estados Unidos, Martí se ha nutrido ya de muchas literaturas. Sobre su hondo conocimiento de los clásicos me siguen gustando las pintorescas observaciones de Gabriela Mistral, quien dijo de él:

Mascó y comió del tuétano de buey de los clásicos; nadie puede decirle lo que a otros modernos que se quedase sin ese alimento formador de la entraña: conoció griegos y romanos. Cumplió también su obligación con los clásicos próximos, es decir, con los españoles, y fue el buen lector que pasa por los setenta rodillos de la colección Rivadeneira sin saltarse ninguno, sólo que pasa entero, sin ser molido y vuelto papilla por ellos [...] Tanto estimó a los padres de la lengua que a veces toma en cuenta a los segundones o tercerones de ella, me valga el vocablo[66].

Además Martí conocía ya lo más vivo de muchas literaturas modernas, e incluso escribía tanto en español como en francés e inglés. Instando a los nuevos escritores hispanoamericanos a nutrirse de otras literaturas, dirá en 1882, en trabajo sobre Wilde:

¿Por qué nos han de ser fruta casi vedada las literaturas extranjeras, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española? Ni la huella que en Núñez de Arce ha dejado Byron, ni la que los poetas alemanes imprimieron en Campoamor y Bécquer, ni una que otra traducción pálida de alguna obra alemana o inglesa, bastan a darnos idea de la literatura de los eslavos, germanos y sajones, cuyos poemas tienen a la vez del cisne niveo, de los castillos derruidos, de las robustas mozas que se asoman a su

[66] GABRIELA MISTRAL: *La lengua de Martí* (1930), La Habana, 1934, págs. 7-8.

balcón lleno de flores y de la luz plácida y mística de las auroras boreales. Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas [67].

Pero junto a esa invitación también hay en Martí este juicio en su trabajo sobre Wilde:

Es cierto que yerran los estetas en buscar, con peculiar amor, en la adoración de lo pasado y de lo extraordinario de otros tiempos, el secreto del bienestar espiritual en lo porvenir. Es cierto que deben los reformadores vigorosos perseguir el daño en la causa que lo engendra, que es el excesivo amor al bienestar físico, y no en el desamor del arte, que es su resultado [68].

Martí ha escrito esas palabras entre 1881 y 1882. A partir de estas fechas comenzarán a desarrollar su obra ya personal los escritores que iban a ser llamados modernistas, como Gutiérrez Nájera y Darío (en el caso de Gutiérrez Nájera, desde un poco antes). No debe olvidarse que Martí era seis años mayor que el primero, catorce mayor que el segundo. Tales escritores (al menos en su juventud, que varios de ellos no sobrepasaron) serían particularmente sensibles a *algunos* de los aspectos de la prédica martiana, con prescindencia de otros esenciales: lamentarán la pobreza de la literatura hispanoamericana, pero sin llegar a vincular acertadamente esa pobreza con una específica endeblez histórica; les fascinará el estilo "esmerado y [...] pulcro" de Martí, pero desconociendo su convite "a las letras a que vengan a andar la vía patriótica de brazo de la historia"; querrán nutrirse de otras literaturas, volver los ojos a otras tierras y a otros tiempos, olvidando que para Martí no era "alimento bastante a un pueblo fuerte [...] la admiración *servil* a extraños rimadores, la *aplicación cómoda y perniciosa de otros mundos",* y sin percatarse de que era menester "perseguir el daño en *la causa que lo engendra, que es el excesivo amor al bienestar físico,* y no en el desamor del arte, que es su resultado".

---

67 JOSÉ MARTÍ: "Oscar Wilde" (1882), *O. C.,* XV, 361.
68 *Op. cit.,* 367.

El marco histórico en que surgirán estos escritores (padeciéndolo más que entendiéndolo, y sin arrestos de cambiarlo) lo ha descrito así Françoise. Pérus:

Frustrado el proyecto de transformación de la sociedad latinoamericana; ahogado — lo que es peor — en una ola de "prosperidad" cuyas fosforecencias encandilaban incluso a los sectores medios antes en rebeldía, los escritores de cuño tradicional que emergen a la vida social hacia 1880 ya no tienen, ciertamente, ninguna misión que cumplir en este sentido; en rigor, tampoco tienen gesta alguna que cantar. Deshecha, o si se quiere "degradada" la vieja aristocracia, tampoco quedan muchos "mecenas" capaces de acoger a estos escritores en su regazo protector; los negocios interesan de todos modos más que la poesía. Sin saber bien cómo ni por qué — o apenas intuyéndolo — los escritores no "científicos" [...] se sienten entonces desamparados, "marginados" por esos "reyes burgueses" que en vez de protegerlos y ubicarlos en un sitial de honor, los condenan a realizar tareas tan "prosaicas" como el periodismo, o a ejercer funciones subalternas en las filas de una "mediocre" burocracia[69].

Si estos escritores van a tener en común con Martí un estilo esmerado y pulcro; si buscan ansiosos otras literaturas, otros aires, ahogados por su desajuste social; si, sobre todo, vuelven los ojos a París, esa "capital del siglo XIX" que dirá Walter Benjamín [70], Martí, a la vez que seguirá enriqueciendo su palabra siempre creadora, ahondará cada vez más su visión histórica, y radicado, para mejor cumplir su tarea revolucionaria, en esa otra naciente capital de su siglo (y sobre todo del nuestro), Nueva York, verá formarse, ante su mirada escrutadora y sus inocultables alarma y denuncia (que ya eran patentes, según los directores de periódicos que lo censuraron, en 1882), el sistema de los que precozmente llamará por su nombre: "imperialistas" [71]. Para entonces han quedado atrás sus ilu-

---

[69] FRANÇOISE PÉRUS: *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo,* La Habana, 1976, págs. 65-66.

[70] WALTER BENJAMÍN: *París, capital del siglo XIX,* trad. y notas de MIGUEL GONZÁLEZ y JOSÉ EMILIO PACHECO, México, 1971, *passim.*

[71] "[...] impedir que en Cuba se abra, por la anexión de los *imperialistas* de allá y los españoles, el camino que se ha de cegar, y con nuestra sangre estamos cegando, de la anexión de los pueblos de nuestra América, al Norte revuelto y brutal que los desprecia [...]" JOSÉ MARTÍ: carta póstuma a Mercado de 18 de mayo de 1895, *O. C.,* XX, pág. 161.

siones liberales, y es un demócrata revolucionario extremadamente radical, dirigente de las masas de su país, que en versos de honda raíz popular ha confesado querer echar su suerte "con los pobres de la tierra" [72].

Entre 1880 (desde algo antes, en el caso del precoz Gutiérrez Nájera) y 1895 ya los modernistas se han dado a conocer en publicaciones periódicas y aun en libros. Muchos de esos modernistas eran fervorosos lectores de Martí. Pero él, que ve con atención y simpatía los esfuerzos de aquellos jóvenes renovadores, ve también con preocupación su despego por sus tierras, su desarraigo. En 1890, al censurar al que bebe "por novelería o pobreza de invención, o dependencia intelectual, cuanta teoría, autóctona o traducida, sale al mercado ahíto" [73], añadirá:

> En América se padece esto más que en pueblo alguno, porque los pueblos de habla española nada, que no sea manjar rehervido, reciben de España; ni tienen aún, por la población revuelta e ignorante que heredaron, un carácter nacional que pueda más, por su novedad poética, que las literaturas donde el genio impaciente de sus hijos se nutre y complace. [...] Ahora, con el apetito de lo contemporáneo, lo accesible del idioma y el ansia loable de la perfección, lo que empieza a privar es lo de los franceses, que no tienen en esta época de tránsito mucho que decir, por lo que mientras se condensa el pensamiento nuevo, pulen y rematan la forma, y tallan en piedra preciosa a veces, cazos de finas y menudas facetas, donde vacían cuanto hallan en lo antiguo de gracia y color, o riman, por gala y entretenimiento, el pesimismo de puño de encaje que anda en moda, y es propio de los literatos sin empleo en la ciudad sobrada de literatura; lo cual no ven de lejos los poetas de imaginación, o toman como real, por el desconsuelo de su vida, los que viven con un alma estética en pueblos podridos o aún no bien formados [74].

---

[72] A "los pobres de la tierra" menciona MARTÍ en el conocido y cantado poema III de sus *Versos sencillos* (1891), ("Con los pobres de la tierra / Quiero yo mi suerte echar", *O.* C., XVI, 67); y "Los pobres de la tierra" se llama su artículo de *Patria* de 24 de octubre de 1894 dedicado a "los obreros cubanos en el Norte" (*O. C.,* III, 303).

[73] José MARTÍ: "Un poeta. *Poesías* de Francisco Sellén" (1890), cit. en nota 8, pág. 189.

[74] *Op. cit.,* 189-190.

Pero quizá cuando más claramente haya expresado tanto su interés como su preocupación por los escritores modernistas fue en las líneas de gran hondura y justicia que escribiera a raíz de la muerte de Julián del Casal, en 1893 (el mismo año del encuentro en Nueva York entre Martí y Darío): "De él se puede decir", apuntó allí, "que, pagado del arte, por gustar del de Francia tan de cerca, le tomó la poesía nula, y de desgano falso e innecesario, con que los orífices del verso parisiense entretuvieron estos años últimos el vacío ideal de su época transitoria" [75]. Y refiriéndose a la generación modernista en conjunto:

en América está ya en flor la gente nueva, que pide peso a la prosa y condición al verso, y quiere trabajo y realidad en la política y en la literatura. Lo hinchado cansó, y la política hueca y rudimentaria, y aquella falsa lozanía de las letras que recuerda los perros aventados del loco de Cervantes. Es como una familia en América *esta generación literaria,* que principió por el rebusco imitado, y está ya en la elegancia suelta y concisa, y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio *criollo* y directo. El verso, para estos trabajadores, ha de ir sonando y volando. El verso, hijo de la emoción, ha de ser fino y profundo, como una nota de arpa. No se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble o graciosa [76].

Hoy sabemos que ese "rebusco imitado" todavía haría estragos un tiempo más, y que "la expresión artística y sincera del juicio criollo y directo" (donde el adjetivo *criollo* tiene el sentido de *natural* de nuestras tierras) apenas ofrecía entonces ejemplos fuera de su propia obra. Pero también sabemos que entonces, en efecto, nacía la nueva literatura hispanoamericana. De ella, al año siguiente, en 1894, habló así Martí, también en *Patria:*

En América hay un alma nueva, ya creadora y artística, que, en el horno de su primer siglo libre, ha fundido al fin *en la misma generación* la pujanza ingenua de las tierras primerizas y la elegante pericia de las civilizaciones acendradas. Era como segundón de Europa, hasta hace poco

[75] JOSÉ MARTÍ: "Julián del Casal", *O. C.,* V, 221.
[76] *Op. cit.,* 221-222.

tiempo, el más emancipado de los americanos, y el de más luz, caía en el yerro de salir por la selva leyendo a los indios un Hugo o un Daudet. Hoy se habla en América la lengua concreta dónde encaja la idea como el acero en el tahalí, y el pensamiento *criollo* impera y resplandece. Ya nuestra América se busca, y no hay pueblo que no tenga sus hombres de raíz, que procuran el remedio de los males en el conocimiento de ellos, y tienen fe en el asiento visible de las mezclas americanas. Con vehemente simpatía se unen, como si fueran de un solo pueblo, todas estas almas superiores, y está al proclamarse el credo independiente de la América nueva[77].

En realidad, aunque la modestia de Martí no le permitiera decir otra cosa, ese "credo independiente de la América nueva" no estaba "al proclamarse", sino que había sido proclamado en su propia obra, en la que sus criterios de demócrata revolucionario radical encarnaron en textos de "lengua concreta donde encaja la idea como el acero en el tahalí, y el pensamiento *criollo* impera y resplandece". Ejemplo cimero de ello es su "Nuestra América", de 1891, verdadero "credo independiente de la América nueva". Con plena conciencia de la ubicación histórica de nuestros países, de su necesaria unión y de los nuevos peligros que los acechan, exclamó allí:

A los sietemesinos sólo les faltará el valor. Los que no tienen fe en su tierra son hombres de siete meses. Porque les falta el valor a ellos, se lo niegan a los demás. No les alcanza al árbol difícil el brazo canijo, el brazo de uñas pintadas y pulseras, el brazo de Madrid o de París, y dicen que no se puede, alcanzar el árbol. Hay que cargar los barcos de esos insectos dañinos, que le roen el hueso a la patria que los nutre. Si son parisienses o madrileños, vayan al Prado, de faroles, o vayan a Tortoni, de sorbetes [.. .] ¡Estos hijos de nuestra América, que ha de salvarse con sus indios, y va de menos a más; estos desertores que piden fusil en los ejércitos de la América del Norte, que ahoga en sangre a sus indios, y va de más a menos! [78].

Y más adelante:

Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas. Y calle el pedante vencido; que no hay patria

[77] JOSÉ MARTÍ: "La Casa Editorial Hispanoamericana", *O. C.,* V, 440.
[78] JOSÉ MARTÍ: "Nuestra América", *O. C.,* VI, 16.

en que pueda tener el hombre más orgullo que en nuestras dolorosas repúblicas americanas [79].

Martí hizo posible como nadie en su tiempo injertar en nuestras repúblicas el mundo; pero, a fin de que ello tuviera verdadero sentido, se dio, también como nadie, a fortalecer el tronco de nuestras repúblicas, haciendo, según sus propias palabras, "con los oprimidos [...] causa común, para afianzar el sistema opuesto a los intereses y hábitos de mando de los opresores"[80].

No se hallan expresiones así en otros escritores hispanoamericanos de aquellos años. Acaso el delicado y bondadoso Gutiérrez Nájera pensara en expresiones similares al decir: "Martí, cuyas ideas no podemos seguir a veces, porque sus ideas tienen las alas recias, fuerte el pulmón y suben mucho". Piénsese en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas,* para comprobar qué lejos estaba de esas ideas, en 1896, el mayor de aquellos poetas entonces jóvenes, Rubén Darío. Pero recordemos también, porque es necesario hacerlo, que allí no está todo Darío, y que después de 1898, con la intervención imperialista en la guerra de independencia cubana que Martí encendiera (intervención prevista por él), se producirá un importante vuelco en la obra de Darío, visible en su mejor libro: *Cantos de vida y esperanza* (1905). (Allí aparece su oda "A Roosevelt"; allí, los versos "¿Seremos entregados a los bárbaros fieros? / ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?") El hecho, que conmoviera a muchos intelectuales hispanoamericanos, ya había provocado en 1900 una obra clásica de nuestra literatura: *Ariel,* de José Enrique Rodó. A obras de esa naturaleza se dirigía la esperanza de Martí en su texto sobre Casal. Pero aun después de 1898 sobrevivió en parte del modernismo aquella ceguera histórica, aquella dependencia intelectual, aquel mero regodeo de superficie que Martí censurara sin ambages. Hablando de una figura como Enrique Gómez Carrillo, un re-

79 *Op. cit.,* 18.
80 *Op. cit.,* 19.

cíente comentarista de su libro de 1913 *La sonrisa de la esfinge* ha dicho que resulta evidente

en la visión del Egipto contemporáneo que Gómez Carrillo nos proporciona [...] su casi absoluta carencia referencial al significativo momento histórico que el país vivía, y especialmente en los planos histórico y social. [...] Tal falta casi absoluta de referencia a la situación colonial tan hondamente traumatizadora que, por entonces, el país experimenta, resulta especialmente incomprensible e intrigadora [...]. Surge así un Egipto fuertemente atemporalizado, casi arrancado de cuajo del cuadro de graves problemas humanos en que se debatía, totalmente ignorado por el autor en ese aspecto [81].

En abierto contraste con esa "falta casi absoluta de referencia a la situación colonial", con ese "Egipto fuertemente atemporalizado", léase el trabajo de Martí "La revuelta de Egipto", de 1881[82]. Así como frente al Oriente de bisutería en que incurrieron no pocos modernistas, es impresionante la penetración del artículo martiano "Un paseo por la tierra de los anamitas", de 1889[83]. La vigencia del análisis que se revela en esos textos es sorprendente. ¿ Y qué decir de los millares de páginas en que Martí realizó lo que, glosando a Martínez Estrada, podríamos llamar una *Radiografía de los Estados Unidos?*

Con suma razón observó Federico de Onís, en 1934, que la modernidad de Martí "apuntaba más lejos que la de los modernistas, y *es hoy más válida y patente que entonces*"[84]; lo que complementó Juan Marinello al escribir en 1968: "es justicia proclamar que es Martí la figura primordial en una transformación de las letras latinoamericanas *que llega hasta nosotros*" [85].

---

[81] PEDRO MARTÍNEZ MONTÁVEZ: "Egipto en la visión de Enrique Gómez Carrillo", *Ensayos marginales de arabismo,* Madrid, 1977, pág. 31.

[82] JOSÉ MARTÍ: "La revuelta en Egipto", O. *C.,* XIV, 111-117.

[83] JOSÉ MARTÍ: "Un paseo por la tierra de los anamitas", *La Edad de Oro, O. C.,* XVIII, 459-470.

[84] FEDERICO DE ONÍS: "José Martí", *Antología de la poesía española e hispanoamericana...,* cit. en nota 16, pág. 35.

[85] JUAN MARINELLO: "Martí: poesía" (1968), *Dieciocho ensayos...,* cit. en nota 18, pág. 274.

Inicio de nuestra época

Y es que, en verdad, lo que Martí inicia no es una escuela, ni un movimiento, ni siquiera (exclusivamente) un período de la literatura hispanoamericana. Lo que inicia es la toma de conciencia de una época: una época *histórica,* con su correspondiente literatura. ¿Y cómo llamar a esa época?

Antes de intentar dar respuesta a esta interrogación, citaré en primer lugar algunos juicios de una reciente *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* [86]. Dicen allí sus autores:

> Ha sido preciso, para empezar, llamar a las cosas por su nombre, sustituir un léxico decididamente culturalista por otro de más exacto significado histórico. Utilizar, por ejemplo, palabras como *Renacimiento, renacentista* o *humanismo,* significa contribuir a la persistencia de un confusionismo tan nebuloso como abrumador. Frente a tales términos hablamos de *burguesía en auge* y de *burgués,* entendiendo que *humanismo* no es sino el nombre convencional tras el cual se oculta, sencillamente, la compleja ideología de la que, andando el tiempo, sería la nueva clase dominante, la Burguesía[87].

Más adelante, añaden: "Nuestra *Historia social* ha sido estructurada de acuerdo con un esquema cuyas divisiones literarias coinciden — y no por casualidad, desde luego— con las históricas" [88].

Nosotros no contamos aún con una historia social de la literatura hispanoamericana, aunque haya proyectos loables en este sentido, como los de Alejandro Losada, Hernán Vidal y Ana Pizarro. Sólo una historia de esa naturaleza, realizada cabalmente, permitirá ver en su justo sitio los momentos, obras y personalidades de nuestra literatura. Pero por ahora nada nos impide ir a plantear a nuestra historia la pregunta formulada.

---

[86] CARLOS BLANCO AGUINAGA, JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, IRIS M. ZAVALA: *Historia social de la literatura española (en lengua castellana),* tres tomos, Madrid, 1978-1979.

[87] *Op. cit.,* tomo I, págs. 34-35.

[88] *Op. cit.,* tomo I, pág. 36.

En el libro de Pablo González Casanova *Imperialismo y liberación en América Latina. Una introducción a la historia contemporánea,* leemos:

La historia contemporánea de América Latina abarca aproximadamente de 1880 a nuestros días. Corresponde a un proceso de ascenso y crisis del imperialismo y del sistema capitalista mundial. En las antiguas potencias coloniales, y en Estados Unidos, se desarrolla un nuevo tipo de empresas, conocidas como el capital monopólico, que ejercen gran influencia en los aspectos del Estado y combinan las antiguas formas de expansión colonial con otras nuevas. Las conquistas de los pueblos más débiles y menos desarrollados se realizan con modernas técnicas militares; la imposición de gobernadores, nombrados directamente por las metrópolis, se complementa con la sujeción de los pueblos a través de sus propias clases gobernantes. [...]. // A esa historia se enfrenta otra de luchas de resistencias y liberación, en que las masas pugnan por no ser sometidas ni explotadas, o por romper los lazos que los atan [89].
El actor principal de la integración de América Latina al imperialismo fue Estados Unidos, en particular sus hombres de negocios, sus gobernantes, sus aventureros y piratas. El actor principal de la liberación fueron las masas de América Latina. [...] [90].

No cabe duda de que a José Martí correspondió encabezar esta época que aún vivimos, la historia contemporánea de nuestra América, en sus combates, en sus ideas, en sus letras. Se trata de una época que se abrió alrededor de 1880 y en la que se halla hoy el conjunto de la América Latina y el Caribe: *la época del imperialismo y de la liberación.* Dentro de esa época, como en todos los casos similares, es necesario señalar períodos. Pablo González Casanova lo ha hecho en lo que toca a la historia [91]. ¿ Van a aceptarse tales períodos, sin modificaciones, para nuestra historia *literaria?* No creo que deba procederse mecánicamente así. En otra ocasión traté el complejo problema de la periodización de nuestra historia literaria [92].

---

[89] PABLO GONZÁLEZ CASANOVA: *Imperialismo y liberación en América Latina. Una introducción a la historia contemporánea,* México, 1978, pág. 11.

[90] *Op. cit.,* pág. 14.

[91] *Op. cit.,* esp. págs. 14-49.

[92] Cf. "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana", en este libro.

No es éste el momento de afrontar de nuevo tal problema. Pero una cuestión, al menos, parece evidente: en lo que toca a Hispanoamérica, *el modernismo* es el primer período *literario* de la época *histórica* del imperialismo y de la liberación. Y al encabezar Martí la *época,* tanto histórica como literaria, encabeza también, necesariamente, su primer *período:* pero, al mismo tiempo, lo sobrepasa, sigue conservando vigencia en la medida en que su época permanece viva, abierta. Incluso algunos modernistas indudables van más allá de su momento y alimentan otros períodos. El ejemplo más señalado es el de Rubén Darío, quien no sólo es reconocido como una suerte de nuevo Garcilaso por las sucesivas generaciones de poetas hispánicos, sino que incluso es asumido entrañablemente como su máxima figura intelectual por la Nicaragua revolucionaria[93].

Apasionante contemporáneo

En el caso de Martí, es obvio que no es en calidad de modernista, sino de iniciador de una época (en la cual el modernismo, con sus virtudes y sus limitaciones, queda inmerso), que puede decirse de él, como hace Federico de Onís, que

> se nos impone al principio de ella [de su época] en América como el máximo creador y sembrador de ideas, formas, tendencias y actividades que han tenido la virtud de perdurar como *dominantes* y que están *cada vez más llenas de posibilidades para el futuro.* Toda su obra, en prosa y en verso, [...] sus discursos, sus ensayos, sus poemas, sus artículos, sus diarios y sus cartas, [...] en todo lo que escribió, está llena de gérmenes nuevos que *anuncian las corrientes y direcciones que va a seguir en su desarrollo posterior la literatura en América*[94].

---

[93] Cf. CARLOS FONSECA: "Darío y Gorki", *Casa de las Américas,* núm. 117, noviembre-diciembre de 1979; VIDALUZ MENESES: "Rubén Darío, el modernismo y la independencia cultural de Nicaragua" (1988), VARIOS: *Recreaciones: Ensayos sobre la obra de Rubén Darío,* prólogo y ed. de I. A. SCHULMAN con la ayuda de Hugo Achugar, Hannover, N. H., 1992.

[94] FEDERICO DE ONÍS: "Martí y el modernismo", *Memoria del Congreso de Escritores Martianos...,* cit. en nota 13, pág. 435.

De Onís acierta también cuando afirma:

> Martí tuvo conciencia clara del sentido de su época en el mundo y en América, y éste fue su mayor hallazgo, el que informa toda su obra prestándole universalidad. Vio desde muy temprano cómo el mundo estructurado del siglo XIX entraba desde 1880 en una época de transición en la que se estaba incubando un mundo en el que tendría cabida la originalidad americana [95].

Pero se equivoca de Onís cuando añade: "Esa época de transición es la que iba a ser el modernismo" [96]. No: esa época era (es) la del imperialismo y de la liberación. Como también yerra al asegurar que "el valor de Martí sea esencialmente estético"[97]. Ya Gabriela Mistral había corregido este error al decir en 1930: "Se hablará siempre de él [de Martí] como de un caso moral, y su caso literario lo pondremos como una consecuencia" [98]. No puede haber sido "esencialmente estético" el valor del hombre que escribió: "La justicia primero y el arte después. [...] Todo al fuego, hasta el arte, para alimentar la hoguera"[99]. Pero lo realmente extraordinario es que Martí fundió en sí lo político, lo moral y lo estético, mereciendo plenamente que Marinello dijera de él que fue "el héroe que dio a la libertad la categoría de la belleza" [100].

No interesa aquí, sin embargo, polemizar con de Onís. Por el contrario, al margen de esos desacuerdos, hay que reconocer cuánto vio el maestro español en lo tocante a la futuridad literaria de Martí. Por ello me permitiré citarlo de nuevo *in extenso,* ya por última vez, sobre este punto:

---

[95] *Op. cit.,* pág. 437.

[96] *Ibid.*

[97] *Op. cit.,* pág. 442.

[98] GABRIELA MISTRAL: *op. cit.* en nota 66, pág. 35.

[99] JOSÉ MARTÍ: "La exposición de pinturas del ruso Vereschagin" (1889), *O. C.,* XV, 443.

[100] JUAN MARINELLO: "Discurso pronunciado en la clausura del II Seminario Juvenil de Estudios martianos" (1974), *Dieciocho ensayos...,* cit. en nota 18, pág. 334.

En los diarios es donde se demora en la pintura más íntima de su pueblo, del alma de sus hombres, de la naturaleza tropical, de la jugosa habla popular, viniendo a ser el antecedente más genuino de la nueva visión de la tierra y el pueblo de América que producirá la novela y el cuento del siglo xx. En sus poesías, por ser la flor más íntima de su obra, se ve aún más marcada la diferencia entre los estilos, el ensayo perpetuo de renovación, el caminar de lo libre a lo sencillo, de lo culto a lo popular. Lo uno y lo otro, separado o junto, anuncian tendencias que van a dominar en la poesía más moderna de España y de América // Habría que considerar otros aspectos de la obra martiana que inician corrientes nuevas [...] Entre ellos [...] el indigenismo [...] y lo mismo el negrismo y toda forma de popularismo de cualquier tierra americana, que iban luego a florecer en toda América, no como pintoresquismo romántico o regionalismo costumbrista, sino como sustancia y expresión del propio ser[101].

Tales cosas se escribían a mediados de este siglo. Varias décadas después, a más de ratificar esas palabras, ¿ no se impone la vigencia de los discursos martianos en discursos de dirigentes revolucionarios de nuestra América? ¿No resuena su *Diario de campaña* en el *Diario en Bolivia* del Che Guevara? ¿No está presente Martí en el testimonio, en el ensayo, en el verso, en la literatura para niños de la Hispanoamérica actual? ¿Y no sería fructuoso, a pesar del despego que Martí mostró ante el género hegemonizado en su momento por *cierta* novelística, de sesgo naturalista ("profundo *como un bisturí* y útil *como un médico"),* ver en qué medida el misterioso y deslumbrante realismo martiano se derrama en buena parte de la nueva novela hispanoamericana? "¡Qué novela tan linda la historia de América!", exclamó Martí en 1889[102]. A lo que añadirá sesenta años después Alejo Carpentier: "¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?" [103]

---

[101] FEDERICO DE ONÍS: *op. cit.* en nota 94, págs. 445-446.

[102] JOSÉ MARTÍ: "Las ruinas indias", *La Edad de Oro, O. C.,* XVIII, 389.

[103] ALEJO CARPENTIER: Prólogo a *El reino de este mundo,* México, 1949, pág. 17.

Iniciador de nuestra época tanto en lo político como en lo literario, José Martí es nuestro apasionante contemporáneo[104], y nos reserva aún muchas sorpresas en los años por venir.

[104] Cf. CARLOS RAFAEL RODRÍGUEZ: "José Martí, contemporáneo y compañero", *Universidad de La Habana,* núms. 196-197, 1972, *passim.* C. R. Rodríguez recogió esta conferencia en su libro *José Martí, guía y compañero,* La Habana, 1979.

RUBÉN DARÍO
EN LAS MODERNIDADES
DE NUESTRA AMÉRICA*

A la memoria ***de Ángel Rama***

Al reunirnos en el centenario de la primera edición de *Azul...* (1888), lo hacemos con la alegría de saber que han quedado atrás las querellas que durante un tiempo amenazaron con ensombrecer, entre otras cosas, la apreciación de ese libro joyante y auroral. Es cierto, como ha sido señalado[1], que primero en prosa y luego en verso hay textos anteriores a 1888, debidos a autores de más edad que Rubén Darío, como José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera, en los que se hizo manifiesta la renovación que en las últimas décadas del siglo XIX habían empezado a experimentar nuestras letras. Pero no es menos cierto que aquella obra donde se reúnen armoniosamente prosa y verso, publicada cuando Darío era sólo un muchacho de veintiún años ("el niño pasmoso de *Azul...*" lo llamó Pedro Henríquez Ureña)[2], fue un luciente estandarte que lo más

---

* Leído en el Congrego *Rubén Darío: la tradición y el proceso de modernización,* realizado, con motivo del centenario de *Azul...,* entre el 5 y el 7 de marzo de 1988, en la Universidad de Illinois, Champaign, Urbana. La versión original de este trabajo apareció en *Recreaciones: Ensayos sobre la obra de Rubén Darío,* edición de I. A. SCHULMAN, Hannover, N. H., 1992.

[1] Cf. IVAN A. SCHULMAN: *Génesis del Modernismo* [...], México, 1966, donde se estudian los aportes de José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva y Julián del Casal. Ello no implica en forma alguna disminuir el papel central de Darío, a quien se llama allí "el genial sintetizador, innovador y divulgador del modernismo" (pág. 10).

[2] PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: "Rubén Darío" (1905), *Obra crítica,* ed., bibliografía e índice onomástico por Emma Susana Speratti Piñero, prólogo de Jorge Luis Borges, México, 1960, pág. 95.

valioso de la juventud literaria hispanoamericana hizo suyo a finales del pasado siglo, en la tarea común de traer nuevo aire a la literatura hispanoamericana. La certidumbre de haber sobrepasado esas querellas ilumina a este feliz centenario.

Tal hecho, por una parte, ya había ocurrido hacía cierto tiempo. Mencionando a dos hombres mayores que algunos enfrentaron después de desaparecidos, lo que provocó la objeción de estudiosos tan equilibrados como Ernesto Mejía Sánchez[3], José Emilio Pacheco escribió en 1981: "Hoy ha terminado la pugna póstuma entre Martí y Darío. Si Fidel Castro desde 1953 designó al primero inspirador de la Revolución Cubana, la Revolución Sandinista ha reivindicado a Darío como poeta de una lucha que se ganó también con el arma de la poesía" [4]. El fin de esa pugna se hizo patente cuando se celebró en Managua, entre el 20 y el 22 de enero de 1985, el Simposio Internacional sobre *Darío, Martí y la Nueva Literatura Latinoamericana y Caribeña.* Al comentar con entusiasmo dicho simposio, el *Anuario del Centro de Estudios Martianos* afirmó: "según lo que sabemos, el foro que se congregó en la Biblioteca Nacional Rubén Darío de la hermana Nicaragua [...] es el primero que se consagra explícita y plenamente al estudio de esos vínculos fundadores" [5].

Por otra parte, hay que recordar que si en el momento de la primera aparición de *Azul...* la prosa periodística de Martí era ampliamente leída y admirada en nuestros países, y seguramente por nadie con más fervor que por Darío, el verso del cubano, en cambio, fuera de textos esparcidos en la prensa que el propio Martí rechazaría, sólo constaba de un delgado (y deslumbrante) cuaderno: *Ismaelillo,* publicado en Nueva York

---

[3] ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ: "Martí y Darío ven el baile español", VARIOS: *Nuevos asedios al modernismo,* ed. Ivan A. Schulman, Madrid, 1987, págs. 174-175.

[4] José EMILIO PACHECO: Prólogo a *Poesía modernista. Una antología general,* México, D. F., 1982, pág. 12.

[5] *Anuario del Centro de Estudios Martianos,* núm. 8, 1985, pág. 367.

en 1882, en edición fuera de comercio[6]. No conozco ninguna crítica contemporánea del cuaderno, y apenas la mención que hiciera Baldomero Sanín Cano a propósito del alto aprecio que tuvo por él José Asunción Silva[7]. *Azul...,* en cambio, como se sabe, además de su primera edición en Valparaíso, de 1888 (que le valiera el consagrador trabajo de Juan Valera), tuvo dos años más tarde, en Guatemala, una segunda edición ampliada, y en 1905, en Buenos Aires, una nueva edición, reducida o reajustada, que es la que se ha solido leer a partir de entonces. Para ese año, 1905, Darío era ya el autor del resonante libro *Prosas profanas* (con una edición argentina de 1896 y otra francesa, ampliada, de 1901), y de *Cantos de vida y esperanza* (publicado en España en 1905). En cambio Martí, quien había muerto en combate en 1895, sólo había añadido a su producción poética *Versos sencillos,* cuaderno publicado también en edición fuera de comercio en Nueva York, en 1891, momentos antes de consagrarse enteramente a la faena revolucionaria. Habría que esperar a 1913 para que se difundiera, dentro de la colección inicial de sus *Obras,* una reedición de los dos títulos anteriores y una parte apreciable de sus *Versos libres,* inéditos hasta entonces.

En Cuba es frecuente decir que 1913 implicó, tras veinte años de oquedad poética (en 1893, poco después de su muerte,

---

[6] En *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1940-1941), trad. del inglés por Joaquín Díez-Canedo, México, 1949, pág. 169, señaló PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: "No tuvo Martí intención de iniciar una revolución literaria, entregado como estaba a sus planes de insurrección política, pero el año 1882, en que se publicó *Ismaelillo,* suele tomarse como fecha inicial de una nueva tendencia en nuestra poesía, conocida más tarde bajo el incoloro título de *modernismo".*

[7] BALDOMERO SANÍN CANO: "Recuerdo", VARIOS: *Memoria del Congreso de Escritores Martianos (febrero 20 a 27 de 1953),* La Habana, 1953, pág. 77. Sin embargo, además de Silva, Sanín Cano y Darío (quien *mencionó* el *Ismaelillo* en 1895, pero sólo lo comentó en 1913), Manuel Pedro González afirmó que al cuaderno martiano "lo conocieron [...] algunos modernistas de la primera hornada, como Gutiérrez Nájera, Casal [...], y acaso otros varios". MANUEL PEDRO GONZÁLEZ: "José Martí, su circunstancia y su tiempo", *José Martí, esquema ideológico,* [...], México, D. F., 1961, pág. 21. Por desgracia, Manuel Pedro no indicó, al menos en ese trabajo, las fuentes de su aserto.

había aparecido *Bustos y rimas,* de Julián del Casal), el regreso a un trabajo poético serio, señalado por la publicación ese año del libro de Regino Boti *Arabescos mentales.* Pero no se suele recordar que también en 1913 apareció aquel libro de versos de Martí, cuyo impacto no iba a ser pequeño y sobre todo crecería con los años. Significativamente, en lo inmediato el comentario más detenido sobre aquel volumen lo iba a hacer el propio Rubén Darío, en cuatro artículos aparecidos en *La Nación,* de Buenos Aires[8]. Si recordamos que Darío también había sido en 1909 el crítico profundo del primer libro de poemas de Miguel de Unamuno[9], verificamos cómo el gran nicaragüense fue no sólo un poeta mayor, sino también un crítico mayor: en ambos órdenes, su obra fue decisiva para el nuevo giro de la poesía en castellano. Y en 1913 la batalla dariana estaba ya ganada en el ámbito de la lengua: a los libros de poesía anteriores había añadido *El canto errante,* en 1907, y *Poema del otoño,* en 1910. Es indudable que le asiste la razón a Ángel Rama cuando afirma que Darío estableció "las bases de la futura poesía del continente, hasta hoy" [10]. "Juicio que complementa Jaime Concha al añadir que Darío fue "el fundador de la lírica hispanoamericana en sentido propio, por aunar la primacía cronológica con una vasta resonancia en todos los pueblos de habla española" [11].

En los últimos años, a medida que se apagaban algunas discusiones y pasaban a ser ganancias para todos las averiguaciones de diversos estudiosos que hicieron rectificar mapas y derroteros, ha ido cobrando interés un nuevo asunto: el de la relación de Darío, y el modernismo todo, con la modernidad, vista esta última como consecuencia de un proceso de modernización. El propio título de este Congreso da fe de ese interés.

---

[8] RUBÉN DARÍO: "José Martí, poeta" (1913), *Archivo José Martí,* núm. 7, 1944.

[9] Unamuno recogería ese trabajo de Darío, "Unamuno, poeta" (1909), aparecido originalmente en *La Nación,* de Buenos Aires, como prólogo de su libro *Teresa,* Madrid, (1923).

[10] ÁNGEL RAMA: *Rubén Darío y el modernismo. (Circunstancia socioeconómica de un arte americano),* Caracas, 1970, pág. 11.

[11] JAIME CONCHA: *Rubén Darío,* Madrid, 1975, pág. 11.

Al parecer, quien suscitó el contrapunto entre nosotros fue Federico de Onís, cuando en su conocida *Antología* de 1934 hablando de Martí dijo: "su modernidad apuntaba más lejos que la de los modernistas, y es hoy más válida y patente que entonces" [12]. Otros críticos asumirían también este punto de vista, y de Onís enumerará años después a algunos de ellos: Ángel Augier, Andrés Iduarte, Raimundo Lazo, Raimundo Lida. Pero en el texto, de 1953, en que hará esa enumeración, de Onís añadió una rectificación capital: "Nuestro error", dijo entonces, "está en la implicación de que haya diferencia entre 'modernismo' y 'modernidad', porque modernismo es esencialmente, como adivinaron los [sic] que le pusieron ese nombre, la busca de la modernidad" [13]. Al año siguiente, 1954, Max Henríquez Ureña, quien había escuchado a de Onís exponer su importante rectificación (pues se hallaba presente en el llamado Congreso de Escritores Martianos, realizado en La Habana, donde aquella se hizo), publicó en su *Breve historia del modernismo:* "Ya en 1888 el vocablo [modernismo] era empleado por Rubén Darío en un sentido general, equivalente a *modernidad* ('calidad de moderno' según el diccionario de la Real Academia Española)" [14].

¿Es pues "modernismo", como aseguró de Onís en 1953, "la busca de la modernidad" ? Y esta última, a su vez, si hemos de dar crédito a lo dicho por Max Henríquez Ureña en 1954, se contenta con ser lo que le asigna el diccionario de la Academia: "calidad de moderno"? No parece que hayamos avan-

[12] FEDERICO DE ONÍS: "José Martí. 1853-1895", *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932),* Madrid, 1934, pág. 35.

[13] FEDERICO DE ONÍS: "Martí y el modernismo", *Memoria del Congreso...,* cit. en nota 7, pág. 436. Debe añadirse que en 1967 dijo Raimundo Lida: "La modernidad de Rubén Darío, como la de Martí, es, en nuestros tiempos, más tangible que nunca". RAIMUNDO LIDA: "Rubén y su herencia", *Rubén Darío. Modernismo,* prólogo de Guillermo Sucre, Caracas, 1984, pág. 181. Unas páginas antes había escrito Lida: "Sigo creyendo que conviene no confundir modernismo con modernidad, ni futurismo con futuro, ni expresionismo con expresión" (pág. 160).

[14] MAX HENRÍQUEZ UREÑA: *Breve historia del modernismo,* México, 1954, pág. 156.

zado mucho; y, sin embargo, ha entrado en nuestra liza un vocablo destinado a dar guerra: *modernidad,* cuyas raíces, por cierto, son bien antiguas.

Los años siguientes verán la aparición de una amplia bibliografía sobre el concepto, de la cual no es posible ocuparse aquí[15]. Voy a limitarme a citar de un breve estudio de Adrian Marino: "Modernisme et modernité: quelques précisions sémantiques" [16]. En este trabajo se asegura que "entre las numerosas corrientes literarias 'modernas' del siglo xIx, solamente el *modernismo* [en castellano en el original] español y sudamericano [sic] ha tomado este nombre, o, si se quiere, esta 'enseña'"[17]. También se dice que *modernidad*

> es una noción que hace su aparición [...] en la Edad Media al mismo tiempo que lo *moderno* [...]: *modernitas.* Bajo esta forma, *modernitas* disfrutará de una frecuencia bastante relativa en el dominio latino y humanista. Su gran reingreso no ocurrirá sino mucho más tarde, hacia la mitad del siglo XIX, pero su valor semántico está prescrito, por así decir, de antemano. [...] Parece que existe incluso cierta angustia ante ese término [...] del que Baudelaire se hace eco[18].

Quizá lo que más me atrae en el trabajo de Marino es una cita de Walter Map que reza: "Por modernidad entiendo nuestra época misma, este último siglo"[19]. El curioso Walter Map, autor de *De nugis curialum,* vivió en el siglo XII.

Alfonso Reyes, ante los adoradores de las etimologías, recordaba que nadie se pone a la sombra de una semilla, sino de un árbol. El diálogo, sin duda útil, entre modernismo y

---

[15] Cf. una relación de dicha bibliografía, por ejemplo, en el libro de EVELYN PICON GARFIELD e IVAN A. SCHULMAN *"Las entrañas del vacio". Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana,* México, 1984, págs. 179-193. En relación con nuestro tema en particular, hay observaciones incitantes y polémicas en el libro de OCTAVIO PAZ, *Los hijos del limo,* Barcelona, 1974, especialmente págs. 126-141.

[16] ADRIÁN MARINO: "Modernisme et modernité: quelques précisions sémantiques", *Neohelicon,* II, núm. 3-4, 1974.

[17] *Op. cit.,* 307.

[18] *Op. cit.,* 312-313.

[19] *Op. cit.,* 313.

modernidad no puede ser un diálogo entre semillas, sino entre lo que históricamente han venido a significar esos términos. Aunque, por otra parte, cierta polisemia, aquí como en tantos casos, sea inevitable. En el libro particularmente amargo de Jean Chesneaux *De la modernité* (París, 1983), que comienza proclamando que la modernidad es la "palabra maestra de nuestra época"[20], para pasar después a deplorar incansablemente aquello en que ese concepto ha venido a encarnar (y que parece ser más bien la norteamericanización y banalización del mundo en la segunda gran posguerra de éste siglo), se cita esta expresión de Michel Leiris: "En este mundo odioso, en estos tiempos cargados de horror, la modernidad se ha cambiado en mierdonidad"[21].

Por amplia que sea la polisemia con que vamos a encontrarnos en lo adelante, nunca llegaremos al extremo de Leiris. Es más, trataré de ceñirme a textos en que aquel diálogo entre modernismo y modernidad tenga un sentido que podamos seguir, lo que por supuesto no significa que le demos siempre nuestro acuerdo. Tal diálogo, así considerado, está presente, por ejemplo, en obras sobre el tema de Rafael Gutiérrez Girardot, Ivan A. Schulman y Ángel Rama.

Rafael Gutiérrez Girardot, en su peleador y útil libro *Modernismo,* que se propone "situar las letras hispánicas de fin de siglo en el contexto europeo"[22], afirma que tal libro "abarca también la caracterización del 'Modernismo' o de la 'Modernidad', con la que hoy se trata de dilucidar la compleja literatura europea de fin de siglo, de la cual forman parte las letras hispanas de esos dos o tres decenios"[23]. E Ivan A. Schulman, quien tituló significativamente su ponencia "Modernismo/modernidad: metamorfosis de un concepto", añade: "El modernismo, pese a los enfoques exclusivamente historicistas, es un fenómeno sociocultural multifacético, cuya cronología

[20] JEAN CHESNEAUX: *De la modernité,* París, 1983, pág. 5.

[21] Ibid.

[22] RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: *Modernismo,* Barcelona, 1983, pág. 7.

[23] *Op. cit.,* pág. 8.

rebasa los límites de su vida creadora más intensa, fundiéndose con la modernidad en un acto simbiótico y a la vez metamórfico"[24]. Sin restarle su valor a esos y a otros aportes, creo que podemos reconocer que *en lo tocante a Darío* quien más se ha ocupado del asunto es Ángel Rama, cuya ausencia lamentable deploramos todos, en una serie de asedios[25].

Si los criterios de Federico de Onís y de Max Henríquez Ureña de cierta manera nos dejan en un instante previo a la consideración reciente de los conceptos en cuestión, no ocurre igual con los criterios de Gutiérrez Girardot, Schulman y Rama, quienes, no siempre de modo coincidente, nos remiten a una discusión actual. El meollo de esa discusión implica distinguir lo que es propio del modernismo y lo que es propio de la modernidad, y llegar a nociones claras sobre ellos. A este respecto me parecen acertadas varias ideas de Rama. Por ejemplo, cuando postula:

El modernismo [...] es [...] el conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporación de la América Latina a la *modernidad,* concepción sociocultural generada por la civilización industrial de la burguesía del XIX, a la que fue asociada rápida y violentamente nuestra América en el último tercio del siglo pasado, por la

[24] IVAN A. SCHULMAN: "Modernismo/modernidad: metamorfosis de un concepto", en *op. cit.* en nota 3, pág. 11.

[25] Cf. de ÁNGEL RAMA: "Las opciones de Rubén Darío, *Casa de las Américas,* núm. 42, mayo-junio de 1967; *Rubén Darío y el Modernismo,* cit. en nota 10; "Sueños, espíritus, ideología y arte. Del diálogo modernista con Europa", prólogo a RUBÉN DARÍO: *El mundo de los sueños,* ed. prólogo y notas de Ángel Rama, San Juan, 1973; prólogo a RUBÉN DARÍO: *Poesía* ed. de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle-Castillo, Caracas, 1977 (el prólogo de Rama, ampliado y con el título "El poeta frente a la modernidad", fue recogido en su libro *Literatura y clase social,* México, 1984); *Las máscaras democráticas del Modernismo,* Montevideo, 1985. El tema también interesó a Rama en relación con Martí, como se ve en sus trabajos "La dialéctica de la Modernidad en José Martí", VARIOS: *Estudios martianos* [...], San Juan, 1974; "Indagación de la ideología en la poesía. (Los dípticos seriados de *Versos sencillos)", Revista Iberoamericana,* núms. 112-113, julio-diciembre de 1980; "Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautreamont, Rimbaud", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* t. XXXII, núm. 1, 1983.

expansión económica y política de los imperios europeos a la que se suman los Estados Unidos[26].

O cuando, pasando de la modernidad a la modernización, que hace posible aquella, dice:

La modernización, como nunca debemos olvidarlo, no nace de una autónoma evolución interna sino de un reclamo externo, siendo por lo tanto un ejemplo de contacto de civilizaciones de distinto nivel, lo que es la norma del funcionamiento del continente desde la Conquista. Si bien fue un largo reclamo de las culturas latinoamericanas (la capital obra de Sarmiento) sólo comenzó a ser realidad cuando las demandas económicas de las metrópolis externas se intensifican tras la Guerra de Secesión en Estados Unidos y la franco-prusiana en Europa. Las apetencias internas y externas se conjugaron óptimamente en ese momento, aunque las segundas dispusieron de una potencialidad incomparablemente mayor que las primeras, las que a veces se confundían con una simple y quejosa reclamación de ese "orden y progreso" que concluiría siendo la divisa positiva del período[27].

De acuerdo con lo anterior, lo que se ha dado en llamar modernidad en relación con nuestra América es el resultado de un proceso de modernización del capitalismo dependiente en la zona. O, como dije hace doce años, "la modernidad a la cual se abría entonces nuestra América era una dolorosa realidad: entre [...] (1880 y 1920) nuestros países son uncidos, como meras tierras de explotación, al mercado del capitalismo monopolista"[28]. Por supuesto, no se trató ni remotamente de un caso único, sino de un fenómeno planetario: entonces estaba en trance de ocurrir el paso del capitalismo a su etapa imperialista. Como ha escrito Gutiérrez Girardot, nuestras

"especificidades" que hasta ahora se han considerado como el único factor dominante deben ser colocadas en el contexto histórico general de la

[26] ÁNGEL RAMA: "La dialéctica de la Modernidad...", cit. en nota 25, pág. 129.

[27] ÁNGEL RAMA: *Las máscaras...*, cit. en nota 25, pág. 32.

[28] ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: "La contribución de las literaturas de la América Latina a la literatura universal en el siglo xx". Se recoge en este libro.

expansión del capitalismo y de la sociedad burguesa, de la compleja red de "dependencias" entre los centros metropolitanos, sus regiones provinciales y los países llamados periféricos. La comparación entre las literaturas de los países metropolitanos y los países periféricos resultará provechosa sólo si se tienen en cuenta sus contextos sociales. De otro modo, las literaturas de los países periféricos seguirán apareciendo como literaturas "dependientes", miméticas, es decir, incapaces de un proceso de definición y de formación original, incapaces de ser, simplemente, literaturas, expresión propia. Ésta, por lo demás, sólo puede perfilarse en una relación de contraste y asimilación con las literaturas o expresiones extrañas. Y, a su vez, este contraste y asimilación sólo son posibles cuando las situaciones sociales son semejantes [29].

Los nuestros se hallan, desde luego, entre esos "países llamados periféricos". Pero tal carácter, ostensible en lo económico y en lo político, al margen de los muchos matices que presenta de un país a otro y de un momento a otro, en forma alguna puede ser trasladado de modo mecánico a nuestra literatura, a nuestras artes, a nuestro pensamiento: es sabido que parte de ellos tiene jerarquía mayor. Como lo sintetizó Pacheco, "nuestras sociedades fracasaron, nuestros poetas no"[30].

Cuando Pacheco afirma que "nuestras sociedades fracasaron", entiendo que se refiere al fracaso de esa modernización que "no nace de una autónoma evolución interna sino de un un reclamo externo", según palabras de Rama, y, como se ha visto a lo largo de más de un siglo, no ha conducido a ninguno de nuestros países a un desarrollo capitalista. Si bien en grados distintos, todos ellos, con rara excepción, conservan nexos de dependencia económica y política, y esas aberraciones estructurales que aunque desagrade la palabra (a mí también me desagrada) no hay más remedio que considerar características del subdesarrollo. A algunos les choca este término venido de fuera, como si no nos hubieran sido impuestas también denominaciones desde la propia de "América". Pero aquellos rasgos deformantes no tienen por qué traducirse de manera automática en la producción artística de nuestros pueblos, la cual, además

[29] RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: *op. cit.* en nota 22, pág. 25.

[30] JOSÉ EMILIO PACHECO: *op. cit.* en nota 4, pág. 1.

de las razones aducidas por Gutiérrez Girardot, suele disfrutar de un margen de autonomía de que en nuestro caso dará ejemplos sobrados. La acogida internacional que hace unas décadas recibió al fin nuestra literatura (en especial nuestra narrativa) supuso sólo una prueba de ello. Y hay que decir que, paradójicamente, tal cosa ha sido estimulada por esa misma modernización que en lo estructural ha fracasado. Nuestra literatura, impulsada por un afán de actualización y renovación a la vez que deseosa de mostrar nuestro rostro auténtico (no tipicista), alcanzó audiencia mundial. Y es innegable que el modernismo fue la encarnación literaria de la entrada de nuestra América en esa modernidad inevitablemente traumática.

La forma como el estremecimiento fue sentido por nuestros mejores espíritus de entonces recorrió el conjunto de sus obras, y alcanzó desde los primeros momentos una formulación ya clásica en el texto de José Martí "El *Poema del Niágara"* (1882), con un fragmento del cual Ricardo Gullón inició la sección "Manifiestos modernistas" de su antología *El modernismo visto por los modernistas*[31]. El tema, característico de la modernidad, de la "muerte de Dios" o la "secularización", para Gutiérrez Girardot "José Martí lo formuló no en su forma manifiesta, sino en su resultado"[32], en aquel texto, el cual para Garfield y Schulman es "una especie de manifiesto sobre la emergente modernidad americana"[33], y aún más: "el ensayo-manifiesto de la modernidad" [34], con lo que coincide Rama al llamarlo "texto que puede ser considerado el *Manifiesto de la modernidad* en Hispanoamérica"[35]. Sin embargo, no es posible olvidar el carácter atípico de Martí entre los modernistas: no obstante las muchas afinidades que conserva con ellos, él no es

---

[31] *El modernismo visto por los modernistas,* introducción y selección de RICARDO GULLÓN, Barcelona, 1980.

[32] RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: *op. cit.* en nota 22, pág. *76.* En la página 144 se llama a dicho texto de Martí "denso prólogo al poema 'Al Niágara'".

[33] EVELYN PICON GARFIELD e IVAN A. SCHULMAN: *op. cit* en nota 15, pág. 56.

[34] *Op. cit.* en nota 15, pág. 80.

[35] ÁNGEL RAMA: *Las máscaras...,* cit. en nota 25, pág. 25.

fundamentalmente una criatura de letras: es un hombre entregado a la redención de los hombres, y en vías de constante radicalización política. Por lo pronto, "El *Poema del Niágara",* que tanto dice sobre el sacudimiento sufrido por los modernistas en su existencia, en sus creencias, en su expresión, ante el cataclismo que implicaba la modernización que empezaban a vivir, es también para Martí ocasión de hablar de

> esta época de elaboración y transformación espléndidas [...] época en que las colinas se están encimando a las montañas; en que las cumbres se van deshaciendo en llanuras; época ya cercana de la otra en que todas las llanuras serán cumbres. [...] Asístese como a una descentralización de la inteligencia. [...] El genio va pasando de individual a colectivo. El hombre pierde en beneficio de los hombres. Se diluyen, se expanden las cualidades de los privilegiados a la masa; lo que no placerá a los privilegiados de alma baja, pero sí a los de corazón gallardo y generoso [...] [36].

Es difícil no reconocer que la modernidad a que remite aquí Martí no es la misma que la que produciría la modernización capitalista exógena.

Para regresar a Rubén Darío, cuya obra es, después de todo, lo que da sentido a nuestra presencia en esta reunión, recordemos dos aspectos de esa obra que fueron percibidos tempranamente y que iban a conocer destinos bien distintos tanto en los poetas como en los lectores de generaciones más jóvenes que la suya, que serían al cabo, según ocurre siempre, quienes garantizarían la pervivencia (o no) de su obra.

El mismo año 1905 en que apareció *Cantos de vida y esperanza,* Pedro Henríquez Ureña le dedicó un admirable estudio. Allí aseguró que "las historias futuras consagrarán a Rubén Darío como el Sumo Artífice de la versificación castellana: si no el que mejor ha dominado ciertos metros típicos de la lengua, sí el que mayor variedad de metros ha dominado"[37]. Como si se tratara de un contrapunto a esta opinión, escribió más de sesenta

---

[36] JOSÉ MARTÍ: "El *Poema del Niágara"* (1882), *O. C.,* VII, 224 y 228.
[37] PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: *op. cit.* en nota 2, pág. *96.*

años después José Lezama Lima a propósito de Darío: "Su prodigioso dominio de la métrica ha dejado de interesarnos, pues el verso libre de las teogonias, de las profecías y de las grandes lamentaciones se ha impuesto totalmente"[38]. Aunque con otras formulaciones, son muchos los que han comprobado que el verso castellano, muerto Darío, tomaría otros rumbos, señaladamente el del versolibrismo aportado sobre todo por la generación vanguardista.

Pero también en aquel trabajo de 1905 señaló Pedro Henríquez Ureña:

Contra lo que generalmente piensan los que confunden la sencillez con la vulgaridad, la revolución *modernista,* al derribar el pesado andamiaje de la ya exhausta retórica romántica, impuso un modo de expresión natural y justa, que en los mejores maestros es flexible y diáfana, enemiga de las licencias consagradas y de las imágenes clichés[39].

Por su parte, Baldomero Sanín Cano escribió:

En lo exterior de las formas el cambio se hizo visible rápidamente: consistía en introducir en la poesía los modos corrientes del decir, las expresiones y fórmulas usuales en la conversación ordinaria: leemos en Rubén Darío:

Que se humedezca el áspero hocico de la fiera
De amor, si pasa por allí.

La última frase era inaceptable para los poetas anteriores al período de que se habla. Nadie se había atrevido antes de Rubén Darío a decir en verso:

Los Estados Unidos son potentes y grandes [...]

En el concepto la transformación siguió el mismo sendero con la preocupación de acercarse al modo de pensamiento de las gentes. La pompa imaginativa, la mera riqueza verbal, las exageraciones del romanticismo,

---

[38] JOSÉ LEZAMA LIMA: "Rubén Darío", *L/L Boletín del Instituto de Literatura y Lingüística,* Año 1, núm. 2, abril-dic. de 1967, pág. 79. Se recogió en su libro póstumo *Imagen y posibilidad,* selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana, 1981.

[39] PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: *op. cit.* en nota 2, págs. 100-101.

las crudezas estudiadas de las escuelas naturalistas quedaron excluídas de la nueva poesía americana. Los poetas de que hemos hecho mención tenían el empeño, como sus maestros griegos del siglo II, de poner la poesía, por la forma y por el concepto, dentro del círculo de conocimientos del pueblo y en su natural lenguaje[40].

No sería pues por las hazañas versales que tanta fama le dieron en vida por lo que Darío sería acogido por los poetas y lectores posteriores a él, por lo que se le iba a reconocer la pervivencia de su condición de moderno. Pero sí por haber aportado "un modo de expresión natural y justa". Mientras lo que parecía más visible en su momento (los versos insólitos o reconquistados, los alejandrinos con hemistiquios sorprendentes...) reveló ser, al cabo, no el inicio sino el fin de una época, en cambio el haber hecho entrar "los modos corrientes del decir", "el modo de pensamiento de las gentes" lo abrió hacia un mañana que no ha concluido.

Una forma atractiva de subrayar lo que llamó la modernidad de Darío la ensayó Saúl Yurkievich en su chispeante *Celebración del modernismo*[41], al proponer una lectura de Darío desde la perspectiva de la vanguardia, considerándolo iniciador de Huidobro y Vallejo, quienes empiezan su obra donde la dejó Darío: lo cual, por cierto, trae de inmediato al recuerdo cómo ambos lo evocaron en los años ígneos de la vanguardia. Escribió entonces Huidobro:

Estos señores que se creen representar la España moderna han tomado moda de reírse de Rubén Darío, como si en castellano desde Góngora hasta nosotros hubiera otro poeta fuera de Rubén Darío. // Los que conocemos las bases del arte y de la poesía modernos, los que podemos contarnos entre sus engendradores, como Picasso, Juan Gris, yo, Gargallo (hablo de los que pueden leer a Darío en su lengua), sabemos lo que significa el poeta y por eso hablamos de él en otra forma. Los falsos modernos lo denigran. // Pero Rubén, puedes dormir tranquilo; cuando

---

[40] BALDOMERO SANÍN CANO: "El modernismo", *Escritos,* selección y prólogo de J. G. Cobo Borda, Bogotá, 1977, págs. 423-424.

[41] SAÚL YURKIEVICH: *Celebración del modernismo,* Barcelona, 1976, *passim.*

todos ellos hayan desaparecido aún tu nombre seguirá escrito entre dos estrellas[42].

Y en un violento texto coetáneo, añadió Vallejo: "De la generación que nos precede no tenemos [...] nada que aprender. Ella es un fracaso para nosotros y para todos los tiempos. [...] Rubén Darío elevará su gran voz inmortal desde la orilla opuesta y de esta otra, la juventud sabrá lo que ha de responder" [43].

Volviendo a Yurkievich, no voy a detenerme en los pocos puntos que no comparto con él, sino que voy a glosar, abreviando, muchos enfoques suyos con los que tengo la alegría de coincidir. Para Saúl, Darío practica un auténtico cosmopolitismo (entonces la palabra no había sido aún satanizada) que lo lleva a importar el maquinismo, la modernolatría futurista, el turismo, el dandismo; a exaltar la velocidad y la simultaneidad; a producir una literatura de viajero mundano y políglota: pero a la vez reafirma los valores hispánicos y latinos contra las agresiones económicas y militares de los Estados Unidos. En 1904, en un momento de apogeo del capitalismo occidental (apogeo traducido para los capitalistas en prosperidad, confort, sentimientos de seguridad, un mundo abierto donde circulan libremente hombres, mercancías, capitales, ideas), Darío augura "zodíacos funestos". Conjetura Yurkievich: "Quizá en sus pronósticos Darío está sobre todo influído por su perspectiva de hispanoamericano, después de la derrota de España, y las intervenciones estadounidenses, sobre todo la de Panamá, de 1903". Aquí se impone, alejándonos de nuevo un momento de Yurkievich, subrayar la condición de meteco que le revela a Darío su larga estadía europea

---

[42] VICENTE HUIDOBRO: *Vientos contrarios* (1926), *Obras completas,* prólogo de BRAULIO ARENAS, Santiago de Chile, 1964, tomo I, pág. 728.

[43] CÉSAR VALLEJO: "Estado de la literatura española" (1926), *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938),* recopilación, prólogo, nota y documentación por JORGE PUCCINELLI, Lima, 1987, pág. 140. Vallejo se había referido a Darío en su poema "Retablo", de *Los heraldos negros* (1918-1919), donde habla de "su lira enlutada" y lo llama "Darío de las Américas celestes!".

a partir de 1898, como ha señalado con acierto Rama en su prólogo a *El mundo de los sueños* [44]. Esa estadía, sobre todo el impacto con el París real (el que al fin se rehusó a visitar Julián del Casal), resquebraja en él la visión idealizada que de la modernidad europea, en particular francesa, tenía desde la América Latina. Sin que ese resquebrajamiento llegue a desempeñar el mismo papel que el que experimentará Martí en Nueva York, es decisivo para el giro que conocerán su vida y su obra en sus últimos años.

Sin embargo, a Darío la atrae la vida urbana y multitudinaria, y la exalta en su *Canto a la Argentina,* donde elogia el triunfo de la oligarquía liberal en aquel país, pero "la alabanza que Darío hace de la vida urbana no es candorosa ni unilateralmente laudatoria": en "La gran cosmópolis", referida a Nueva York, ve "opresión, inhumano amontonamiento, miseria y dolor".

En la poesía de Darío ya están presentes el ilogicismo, el desmantelamiento en la cohesión, lo inconsciente y lo anormal, la tensión, propios de la poesía moderna; la ampliación de lo decible, una abolición de las censuras morales que prepara el terreno a la desenvoltura expresiva de Vallejo y Neruda. Hay en su poesía humor, prosaísmo, y esa marca inconfundible de la poesía moderna, la voluntad de reflexión teórica sobre la práctica poética incluso en el seno mismo del poema.

Me gustaría mencionar también la voz nocturna de Darío, que se siente resonar en *Trilce* y *Poemas humanos,* en las dos primeras *Residencia en la tierra,* acaso en *Altazor,* seguramente en los póstumos *Últimos poemas* de Huidobro, en Villaurrutia, en Ballagas. Y también, más allá de la vanguardia, en el posvanguardismo y en la poesía que vino después.

Ahora quiero recordar a mis colegas que hay aún otra modernidad en nuestras tierras. No me refiero a ese caballo de batalla que se ha dado en llamar "posmodernismo", del que tanto se ha hablado en los últimos años, y que en más

[44] ÁNGEL RAMA: "Sueños, espíritus, ideología...", cit. en nota 25, especialmente págs. 31-54.

de una ocasión ha provocado cierta algarabía: a la que entre nosotros se suma el hecho, que ya ha sido señalado (pero no siempre aceptado), de que así como el término inglés "modernism" no equivale exactamente a nuestro "modernismo", el término inglés "posmodernism" tampoco equivale exactamente al término español "postmodernismo"[45]. De todas formas, al margen de esta cuestión terminológica, lo que desde hace algún tiempo llaman (sobre todo en países no hispánicos, pero también en éstos) "posmodernismo" no desborda en rigor la modernidad capitalista, sino en todo caso es una etapa reciente de ella: como observó Fredric Jameson, la suya es "la lógica cultural del capitalismo tardío"[46]. Pero éste no es ahora nuestro tema, y de ninguna manera quiero enzarzarme aquí en la discusión a que me arrastraría.

---

[45] Esta divergencia entre idiomas no es baladí. Por ejemplo, la lectura de un libro como el de MARSHALL BERMAN *All that is Solid Melts into Air* (Nueva York, 1982), con sus fascinantes y polémicas consideraciones sobre la *modernidad,* a la que le atribuye cerca de quinientos años, la *modernización* y el *modernismo,* más una que otra referencia al *posmodernismo,* no podemos hacerla los hablantes de español sin tomar en cuenta que estos términos ya existían en nuestro idioma con diferentes peripecias semánticas. Además de ejemplos citados, recuérdese que en las páginas iniciales de *El Espectador* (Madrid, 1916), JOSÉ ORTEGA y GASSET había rechazado con energía al siglo XIX llamándolo "¡el siglo de la modernidad...!", y proponiendo en lugar de ésta lo que llamó no el posmodernismo pero sí el "inmodernismo". (No había cundido aún la moda de los "pos", que además en general sería precedida por la de los "neo" y la de los "anti".) Por su parte, en su *Antología* de 1934, FEDERICO DE ONÍS empleó explícitamente la denominación "posmodernismo" para aplicársela a cierta poesía escrita después del *modernismo hispánico* (el cual no puede homologarse sin violencia a lo que en inglés, el portugués del Brasil o algunas lenguas eslavas se tiene por "modernismo"). Otro sería el sentido con que, a partir de la década del 70, el vocablo sería empleado por autores como Ihab Hassan, Charles Jencks, Jean François Lyotard, Jürgen Habermas o Fredric Jameson. Visiblemente, Jencks incurrió en un desenfoque cuando afirmó: "Parece que el primero en usar el concepto [sic] fue el escritor español Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934) para describir una reacción surgida dentro del modernismo" (C. J.: "¿Qué es el posmodernismo?", *Cuadernos del Norte,* núm. 34, julio-agosto de 1987, pág. 2). ¿Debemos corresponder a tal desenfoque aportando otros nuestros?

[46] FREDRIC JAMESON: "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío" (1984), *Casa de las Américas,* núms. 155-156, marzo-junio de 1986.

Cuando hablo de otra modernidad en nuestra América (en nuestro Hemisferio), me refiero a que aquí se conoce desde hace cerca de treinta años el proyecto de construir una nueva sociedad, la cual según creemos debe suceder a la modernidad capitalista. Es obvio que aludo a la Revolución Cubana (mero inicio de un proceso que prevemos vasto), la cual tuvo que plantearse obligadamente, entre otros, el problema de qué hacer con nuestro pasado. Nuestro pasado no es sólo el de Cuba, sino el de nuestra América, e incluso el de toda la historia en que estamos insertos. Y puesto que hemos venido a hablar de Rubén Darío, voy a aducir el caso concreto ante el que nos ponía su magna obra.

Frente a la torpe tentación de rechazar como negativo el pasado en su conjunto, tentación que a la verdad llegó ya muy destartalada a los años sesenta de este siglo, se levantaban innúmeras advertencias. Recordaré tan sólo dos, harto conocidas: la observación de Marx según la cual "la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya están ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en comprender que puedan aún proporcionarnos goces artísticos"[47]; y la de Lenin de que "la cultura proletaria tiene que ser el desarrollo lógico del acervo de conocimientos conquistados por la humanidad [...] Todos esos caminos y senderos han conducido y continúan conduciendo hacia la cultura proletaria" [48].

Pero para quienes amábamos y amamos entrañablemente la obra de Darío, esa obra parecía presentar en Cuba un desafío particular. Voy a remitirme al año 1966, en que nos encontrábamos en vísperas del centenario del nacimiento del autor de *Azul...,* y a una institución en concreto. ¿Qué iba a hacer la Casa de las Américas, si es que iba a hacer algo, en relación

[47] KARL MARX: *Elementos fundamentales para la crítica de la Economía Política (Borrador) 1857-1858,* trad. de Pedro Scaron, 9ª ed., México, 1977, vol. 1, pág. 32.

[48] VLADIMIR ILICH LENIN: "La cultura proletaria", *La literatura y el arte,* La Habana, 1974, pág. 186.

con ese centenario? Por un lado, estaban advertencias como las citadas. Por otro, un crítico eminente de nuestra tierra, seguidor firme y apasionado de los autores de aquellas citas, y criatura de constante nobleza, Juan Marinello, había emitido unos años antes juicios singularmente duros sobre el nicaragüense y sobre el movimiento que él encabezara. A la sazón, Marinello no había dado a conocer aún las páginas admirables que al año siguiente ofrecería en homenaje a Rubén. Lo que sí teníamos entonces ante los ojos eran observaciones como las siguientes: "el movimiento capitaneado por Rubén Darío fue un fenómeno americano, aunque no en servicio de nuestros pueblos [...] [Darío] fue el vehículo deslumbrante de una evasión repudiable, el brillante minero de una grieta desnutridora" [49]. Y también: "El modernismo [...] no es una liberación, sino un cambio de gobierno" [50].

Además, entonces faltaban todavía trece años para el triunfo de la Revolución Sandinista en Nicaragua, la cual, al reclamar como su figura intelectual mayor a Rubén Darío, echaría una luz esencial sobre la cuestión. Así pues, debíamos pronunciarnos con respecto a Darío en su centenario, e inevitablemente tal pronunciamiento implicaría una toma de posición del socialismo latinoamericano en relación con quien había fundado la poesía moderna en nuestro Continente, e incluso en nuestro idioma, pero era tenido por muchos como hombre desasido, descastado, entre nefelibata y cisneador.

No me queda más remedio que volver sobre la Casa de las Américas y evocar a la excepcional mujer que aquella tuvo al frente desde su fundación: Haydee Santamaría. En cierta forma, puesto que la Casa de las Américas no se ocupaba (ni se ocupa) sólo de la contemporaneidad inmediata, sino también del pasado cultural de nuestra América, cuestiones similares se

[49] JUAN MARINELLO: "Sobre el modernismo. Polémica y definición" (c. 1955), *Dieciocho ensayos martianos,* prólogo de Roberto Fernández Retamar, La Habana, 1980, pág. 155.

[50] JUAN MARINELLO: *José Martí escritor americano. Martí y el Modernismo,* México, 1958, pág. 65.

nos habían planteado en muchas ocasiones, y habían encontrado siempre la comprensión y la audacia de Haydee. Este caso no fue la excepción. Después de conversar con ella sobre el tema, se acordó que la Casa de las Américas convocara a un *Encuentro con Rubén Darío,* a propósito de su siglo, para "rendir un homenaje vivo a quien abrió nuevos caminos a la poesía de lengua española y significó uno de los instantes más altos de universalización de nuestra cultura", como decía la carta de invitación. Tal "homenaje vivo" consistió en trabajos y comentarios sobre el autor de *Cantos de vida y esperanza,* por una parte; y, por otra, en la lectura de poemas por sus mismos autores. En el número en que la revista *Casa de las Américas* recogió los materiales de dicho *Encuentro,* esos materiales fueron precedidos de un editorial en el que se decían algunas de las palabras anteriores, y también éstas: "Se ha dicho con justicia que en los últimos años la narrativa de nuestro Continente ha alcanzado jerarquía universal [...] Conviene recordar que un fenómeno así había empezado a ocurrir para nuestra poesía desde finales del siglo XIX, y que a ello no es ajena la obra mayor de Rubén Darío". Y más adelante:

> Aunque es materialmente imposible recoger en un número de revista el caudal de lecturas y discusiones de aquellos días memorables [entre el 16 y el 22 de enero de 1967], ofrecemos al menos una selección de trabajos y poemas. Unos y otros, sea cual fuere la forma de su acercamiento, son testimonio de la importancia que reviste para nosotros Rubén Darío, y de nuestra voluntad — la voluntad de la revolución latinoamericana — de proclamarnos herederos de nuestra tradición toda, que en Darío tiene uno de sus momentos más altos y complejos [51].

Por supuesto, proclamarnos herederos de nuestra tradición toda no podía significar mantener frente a ella una postura acrítica. Pensábamos en aquella zona suya que es irrenunciable, puesto que contribuye a formar el presente y se proyecta hacia el porvenir. Esa es la zona de la tradición a la que, con ardor que sorprendió a los iconoclastas de la vanguardia rusa, defen-

---

[51] *Casa de las Américas,* cit. en nota 25, págs. 2 y 3.

dió Lenin durante sus luminosos y difíciles años de gobernante. En consecuencia con esa conducta, que coincide con la mantenida en este orden por la Revolución Cubana, era impensable que arrojáramos por la ventana a nuestro "padre y maestro mágico", aunque comprendiéramos las razones coyunturales que habían llevado a Marinello a sus tajantes planteos.

Cuál no sería pues nuestra satisfacción al saber que el 6 de marzo de ese año 1967, Juan Marinello diría en homenaje rendido en París a Rubén:

> Hace cosa de diez años escribí un libro voluminoso sobre las relaciones de José Martí con el Modernismo. Por fuerza, se alude allí continuamente a lo esencial en la obra de Rubén Darío, cosa inevitable porque no hay caso en que la personalidad del caudillo y la naturaleza del movimiento que comanda se identifiquen tan entrañadamente. Si escribiera de nuevo aquel libro mío [...] no reproduciría exactamente cuanto allí consigné[52].

Y aunque después ratifica su criterio de que Martí no es modernista, lo llama "la figura magistral de un hecho de distinta naturaleza y mayor alcance, en que el Modernismo queda inserto" [53], y habla "del más importante período de la literatura latinoamericana, el que arranca de los años ochenta del siglo pasado y llega hasta los veinte de la presente centuria [...] nuestra Edad de Oro [...] Llamémosla modernidad, o universalidad, o toma de conciencia o de otro modo cualquiera" [54], para añadir: "Nadie discutirá que dentro de esa Edad de Oro de la literatura continental aparece Rubén Darío, 'el de las piedras preciosas', como el poeta de más estatura" [55].

---

[52] JUAN MARINELLO: "Rubén Darío: meditación de centenario", *L/L,* cit. en nota 42, pág. 17. Marinello recogió este trabajo en su libro *Creación* y *revolución,* La Habana, 1973.

[53] *Op. cit.,* págs. 17-18

[54] *Op. cit.,* pág. 18.

[55] *Op. cit.,* pág. 20. Me ocupé de la evolución de Marinello sobre esta cuestión en "Martí en Marinello", prólogo al libro cit. en nota 49, págs. 27-36 ("El caso del modernismo").

Después de todo, Darío no hacía sino agudizar (lo que siempre es bueno) el desafío que implica una lectura socialista de la cultura de nuestra América, lectura que ni supone la mansa aceptación del canon forjado por otra perspectiva, ni tampoco la tabla rasa o sectaria. Cuando en 1971, en un ensayo obligadamente discutidor, hablé de algunos grandes nombres y momentos de lo que allí llamé la cultura de Calibán, Rubén Darío no podía estar ausente: y a sabiendas de que no faltarían quienes iban a recordarme las patéticas "manos de marqués" que proclamó en su juventud mi amado maestro nicaragüense, añadí a la mención de su nombre: "(sí: a pesar de todo)" [56].

Por otra parte, la Revolución Cubana cuenta con un hecho tan infrecuente como enriquecedor: desde su alborada en julio de 1953 ha señalado, y no se ha desmentido nunca, como su autor intelectual a José Martí. Y José Martí, aquel redentor de hombres, no fue socialista, y mucho menos marxista-leninista. Lo que no ha impedido a Fidel Castro escribir, no en 1953 sino hace pocos años: "Martí es y será guía eterno de nuestro pueblo. Su legado no caducará. En la medida que avanzamos hacia el porvenir se agranda la fuerza inspiradora de su espíritu revolucionario, de sus sentimientos de solidaridad hacia los demás pueblos, de sus principios morales profundamente humanos y justicieros" [57]. Este hecho fundamental supone la necesidad para la Revolución Cubana de asimilar incluso en lo estrictamente político esenciales lecciones no socialistas. También es verdad que la modernidad que Martí quiso para su pueblo —para sus pueblos— no fue, como ya dije, la modernidad capitalista. Radicado desde 1880, durante los tres últimos lustros de su vida, en Nueva York, donde llegó a tener un conocimiento profundo de la realidad de los Estados Unidos

---

[56] ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: *"Calibán", Casa de las Américas,* núm. 68, septiembre-octubre de 1971, pág. 132. Aunque en numerosas ediciones del ensayo conservé esas palabras, decidí al cabo prescindir de ellas.

[57] FIDEL CASTRO RUZ: "Unas palabras a modo de introducción", JOSÉ MARTÍ, *Obras completas. Edición critica,* preparada por el Centro de Estudios Martianos, al cuidado de un equipo dirigido por Cintio Vitier, La Habana, 1983, vol. 1, págs. 7 y 8.

(cuyos aspectos positivos, en especial relativos a sus trabajadores, a sus grandes hombres y mujeres, no vaciló en proclamar), vio cada vez con más intensidad y alarma, sobre todo a partir de finales de la década del ochenta, que aquella realidad que tan injusta y amenazante se le revelaba no era la que deseaba para su América. Si no concibió para ésta un proyecto socialista, muchísimo menos concibió un proyecto capitalista. Por el contrario, sobre todo en su madurez, se opuso a la modernidad capitalista, y dejó abiertos, esbozados, diseños de desafiante utopismo que décadas más tarde alimentarían proyectos, ellos sí, socialistas.

Teniendo en cuenta en especial su labor literaria, Rubén Darío llamó a Martí "Maestro"[58]; y, según contó el propio Darío, Martí, quien no ignoraba su obra, lo llamó, la única vez que se vieron, "¡hijo!"[59]. A este hijo y discípulo de Martí, y maestro a su vez de nosotros, no podemos sino considerarlo parte irrenunciable de nuestra herencia.

Nunca se insistirá bastante en que no se trata de sostener el dislate de que Darío fuera socialista, sino de comprender que ha sido asumido desde la perspectiva de otra modernidad.

---

[58] Cf. en especial de RUBÉN DARÍO: "José Martí" (1895), *Los raros* (1896), numerosas ediciones.

[59] Cf. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo,* Barcelona, s. f., pág. 143. Entre 1888 (el año de *Azul...*) y 1893 (el año de su encuentro con Martí), Darío colaboró quince veces en *La Revista Ilustrada de Nueva York,* donde en el primer número de 1891 Martí dio a conocer nada menos que "Nuestra América", y luego tres colaboraciones personales más (entre ellas, "La Conferencia Monetaria de las Repúblicas de América") y una traducción. En el número 10 de ese año 1891 DARÍO publicó su texto "La risa (a José Martí)", y en 1889 y 1892 aparecieron en sus páginas sendos artículos laudatorios sobre el nicaragüense. Cf. *La Revista Ilustrada de Nueva York. History, Anthology, and Index of Literary Selections* [por] VERNON A. CHAMBERLIN [y] IVAN A. SCHULMAN, Columbia, Missouri, 1976, esp. págs. 17-18 y 49-53, tocantes a Darío, y págs. 24-25, relativas a Martí. Aun si no existieran otras indicaciones bibliográficas, las citadas prueban que Martí, al menos gracias a aquella revista que en la ciudad donde él vivía contribuyó con altura a difundir la cultura hispanoamericana (y donde también colaboraron modernistas como Salvador Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Baldomero Sanín Cano), sabía de la obra de Darío cuando en 1893, teniendo aquel cuarenta años y éste veintiséis, se encontraron personalmente.

Tal hecho se hizo patente en el propio *Encuentro* de enero de 1967, cuando el mismo día en que conmemoramos el centenario del autor de *Azul...*, el gran poeta mexicano Carlos Pellicer, quien tenía entre los presentes la mayor autoridad para tomar la palabra en ese día luminoso, dijo:

> Darío fue y será siempre voz de América [...] Y el encuentro con tan gran poeta, su encuentro total no podía ser en la Nicaragua donde el asesinato de Sandino es la negra condecoración que los delfines heredaron — esos que son los detentadores del poder político en la ahora tan desdichada Nicaragua [...] —. Es aquí, sin duda alguna, en Cuba, ejemplo para todos nuestros pueblos, donde la gente ha comenzado ya a vivir de otro modo, dentro de la práctica inicial del socialismo, donde escuchamos —aquí sí— todo el aliento y toda la fuerza de la voz de Rubén Darío, en toda su plenitud humana, positiva [...] [60].

La asunción de Darío —y de lo mejor del modernismo— por la modernidad socialista contaba, por otra parte, con antecedentes decisivos. Me limitaré a mencionar el alto aprecio que dos grandes poetas hispanoamericanos que devendrían comunistas, César Vallejo y Pablo Neruda, tuvieron siempre por Darío: aprecio que no alteraron en absoluto al producirse el cambio político en sus vidas[61].

Rubén ha tenido menos suerte con algunos críticos y profesores de filiación marxista. Pero en casos así he solido preferir la opinión de los grandes poetas a la de los comentaristas de los poetas. Por eso voy a concluir con la cita de otro gran poeta, cercano a Pellicer en cuanto a sus creencias políticas y religiosas: Cintio Vitier, quien en 1967 dijo a propósito de Darío:

---

[60] CARLOS PELLICER: "En el centenario de Rubén Darío", *Casa de las Américas,* cit. en nota 25, pág. 16.

[61] Sobre Vallejo, *cf.* la nota 43. Neruda pronunció en Buenos Aires, en 1932, al alimón con Federico García Lorca, un discurso donde rindieron bello homenaje a Darío. Y en 1967 —el año del centenario de Darío—, en su libro *La barcarola,* NERUDA le consagró su poema "R. D." En todas las ocasiones, al igual que Vallejo, se refirió con invariable admiración al autor de *Azul...*

cualesquiera que hayan sido sus flaquezas personales y las oscilaciones de su mensaje político circunstancial (y fueron muchas), la obra creadora de Darío pertenece en esencia a la vocación revolucionaria de "nuestra América", y sólo vista así adquiere su verdadero sentido. El galicismo mental que le señaló Valera, el amoralismo esteticista que otros después le han reprochado, la volubilidad incluso de sus temas y actitudes, nada pudieron contra el impulso central de su palabra, que tuvo energías matinales para abrir en el verso un espacio únicamente comparable al que en la prosa abrió Martí. Ese doble espacio unido, lleno por vez primera en nuestra historia con un tiempo vivaz, contemporáneo, ecuménico, ganoso de futuro, es el arco inaugural de una literatura latinoamericana con raíces propias[62].

[62] CINTIO VITIER: "En la mina martiana", prólogo al libro de IVAN A. SCHULMAN y MANUEL PEDRO GONZÁLEZ: *Martí, Darío y el modernismo,* Madrid, 1969, págs. 12 y 13. Como se ha insistido mucho (demasiado) en que Manuel Pedro se obstinó en contraponer a Martí y Darío, es de elemental justicia recordar juicios suyos como éste tan cercano en su apreciación literaria al que iba a emitir Vitier: "Rubén Darío fue el indispensable renovador de la expresión en verso. Rubén realizó en este campo una transformación tan honda y trascendente como la que mucho antes había operado MARTÍ en la prosa. *Son dos genios literarios que lejos de oponerse se complementan.* El uno prolonga al otro y completa su obra. Recuérdese el vocativo con que Martí saludó a Darío al abrazarlo en 1893: 'Hijo'". M. P. GONZÁLEZ: "Evolución de la estimativa martiana", *Antología crítica de José Martí,* recopilación, introducción y notas de M. P. González, México, D. F., 1960, pág. xxix. Subrayado de Roberto Fernández Retamar. El texto de M. P. González se incluyó en el libro prologado por Vitier.

APÉNDICES

TEORÍA (Y PRÁCTICA) DE LA LITERATURA*

Al penetrar en este curso, y antes de empezar a escalar el alfabeto del saber, de Aristóteles a Zoilo, como diría Cervantes (o, más modernamente, de Auerbach a Wellek), antes de trabarnos en especulaciones y debates, voy a leerles estas líneas. Su objeto principal es muy humilde, muy simple y ojalá que innecesario: recordar a ustedes, casi profesores ya de estas materias, que la literatura, antes que teoría, antes que materia, antes que objeto de tesis, antologías o clases, es una *práctica:* una práctica a la que algunos hombres se han dedicado, como a la caza por ejemplo, desde hace milenios. Y de una manera peculiar, y que conocemos algo más, desde hace algunos siglos. Esto parece demasiado evidente, parece casi una verdad de Perogrullo; y sin embargo, como a tantas verdades de este poderoso clásico tautológico, hay que reverdecerla de tiempo en tiempo. Porque, de hecho, a veces da la impresión de que la literatura es considerada por algunos como una especie de bosque más o menos sagrado o aburrido, cuyos árboles han crecido por su cuenta, y con cuya descripción ganan su vida unos cuantos millares de seres a lo largo del mundo: entre ellos, los profesores. Ya se pensará que difícilmente puedo ser del todo antiprofesoral, siendo yo mismo profesor. ¿No lo fueron también, para que la compañía sea codiciable, Fray Luis y Unamuno, Machado y Juan Ramón, Reyes y Schwob, Martí y Carducci? ¿No lo son todavía, o acaban de serlo, Menéndez

* Con ligeras modificaciones, este es el texto que leí el 8 de julio de 1961, como primera lección de un curso que inauguró la enseñanza sistemática de teoría literaria en la Universidad de la Habana. Se recogió en mi libro *Papelería,* Universidad Central de las Villas, 1962.

Pidal, Ungaretti, Martínez Estrada, y entre los nuestros Marinello, Florit, Carpentier, Vitier? No: un oficio, cualquier oficio, es un modo de ganarse los panes y los peces que puede ser realizado con dignidad, eficacia y nobleza. Más bien quiero curarlos a ustedes en salud, antes de que se echen por encima los atuendos profesorales. ¿Curarlos de qué? De lo que acabo de mencionar: de imaginar, aunque sea sin la participación directa de la imaginación, que la literatura *está* ahí, se ha hecho más o menos sola, y su fin si no único por lo menos más evidente, es ser estudiada.

Se me dirá que nadie se comporta como este hipotético profesor al que he forjado aquí para darme el fácil placer de mortificar. Desgraciadamente no es así, no es invención mía. Se ha podido decir con razón que si en alguna de las exquisitas tertulias en que se adora y discute a Rimbaud, se presentara de pronto aquel majadero maloliente, sería puesto en seguida de patitas en la calle para que no interrumpiera la lectura de *Une saison en enfer.* Todo parece indicar que con algunos enseñantes (y esto es un hecho internacional, aunque aquí me voy a concretar a Cuba) sucede un fenómeno similar, quizás agravado. En otro lugar he recordado que el poeta Emilio Ballagas me contó, pocos años antes de morir, cómo un joven estudiante le había dicho, al oír pronunciar su nombre: "¿Ballagas? Pero ¿usted no estaba muerto? ¡Si a usted lo llevamos en el programa!" Con bastante seguridad, para el maestro o la maestra de aquel joven, el aprieto no hubiera sido menor. Era una verdadera inoportunidad, una falta de delicadeza de Ballagas seguir andando por ahí cuando ya era materia de examen. ¿No se habían muerto ya Heredia, la Avellaneda, incluso Martí? Estaban muertos y clasificados, mientras que Guillen y Ballagas seguían vivos y coleando, y hasta podían publicar nuevos libros y alterar el programa que ya era sabido de memoria. Desde luego, con un poco de suerte, había bastantes probabilidades de que esa vida no se prolongara mucho. ¿Cómo iban a sobrevivir los escritores sin público para sus obras, sin venta por tanto de sus libros? Si alguien escribía un libro de texto en que se mencionaran las obras de esos (y otros) escri-

tores, el autor del libro de texto ganaría con ello algún dinero, el editor y el librero mucho más, y el profesor que empleara el libro —o mejor, que lo siguiera al pie de la letra—, tendría resuelto cómo dar sus clases y percibiría fácilmente su sueldo. Pero el escritor *sobre el cual* se escribía, se editaba, se vendía, se programaba y se ofrecían clases, dando de vivir a numerosas personas, estaba pasando las de Caín o simplemente muriéndose de hambre, como Luis Felipe Rodríguez. Lo menos que puede decirse, para no ser sarcástico, es que esto era paradójico. Pero eso es sólo un aspecto de la cuestión, si bien a veces le costaba la vida al escritor, o por lo menos, en la mayoría de los casos, lo obligaba a mil piruetas no siempre elegantes.

Entre nosotros ha sido lo normal el artista en dificultades económicas. Durante el siglo xx, hasta el advenimiento de la Revolución, la sociedad cubana, deformada por la penetración imperialista, parecía no tener sitio para este obstinado, a no ser que el pintor se convirtiera en diseñador de anuncios, el novelista en escritor radial, el ensayista en periodista, el músico en arreglista, el poeta en cualquier otra cosa. Mencioné a Luis Felipe Rodríguez, muerto de hambre, como hubiera podido mencionar, con referencia a otras artes, al pintor Fidelio Ponce de León. Todavía anda por los cafés habaneros tomando cerveza (y ojalá que sea por muchísimos años) el gran pintor Víctor Manuel, maestro de varias generaciones no sólo de pintores. Ha enseñado fidelidad al arte, sinceridad, coraje y desdén a una sociedad beocia. Lo destaco porque su caso es característico, pero una condición si no tan extrema al menos sí precaria ha sido la de nuestros escritores, por regla general. Pequeñas actividades burocráticas han permitido sobrevivir a Lezama Lima y a Labrador Ruiz. Artículos de revistas y ni sé cuáles oficios andariegos a Samuel Feijoo. No estoy seguro de ello, pero creo que Carlos Felipe trabajaba en los ferrocarriles y Navarro Luna en el negocio de seguros, mientras Pita Rodríguez y Cardoso se desgañitaban escribiendo para la radio, que a muchos ha absorbido y deformado, como el periodismo. Algunos pocos, fatigados, se entregaban a lo que aquí se llamaba política, y se degradaban, pero si era una política honesta y

revolucionaria, como en el caso de Guillén o de Marinello, ello suponía persecución y exilio. En cualquier caso, precaria condición personal. Y no faltaban los que tenían que dormir a la intemperie, como Rolando Escardó, si bien muchas veces durmió en la Plaza del Vapor, y me aseguran que alguna noche al pie de la estatua de Máximo Gómez.

A estas alturas ustedes se estarán preguntando qué tiene que ver todo esto con la teoría de la literatura. Con la teoría, honradamente, creo que tiene que ver poco. Pero no olviden que quise hablarles hoy, antes de entrar en la teoría, de la práctica. Y con la práctica sí tiene mucho que ver, sin duda.

Para volver a las paradojas, sepan que muchas veces le era difícil al escritor ganarse la vida incluso como profesor. Uno estaría tentado de pensar lo contrario. Pero no. Si ustedes me permiten una intrascendente confesión autobiográfica, les diré que, en primer lugar, es bastante infrecuente que un poeta, como en mi caso, haya sido profesor de esta Universidad; y que, en segundo lugar, aunque generalmente encontré simpatía y afecto entre mis compañeros y compañeras del claustro, un día me sorprendió una de ellas augurándome males en mi vida de profesor a causa de lo que llamaba con macabra ternura mis "versitos". Es decir, eso era una desventaja con la que yo tendría que enfrentarme a tareas más graves (como enseñar versos de otros, supongo, siempre que sus autores, entrañables colegas míos, estuvieran redomadamente muertos: y, de ser posible, se hubiesen valido del griego clásico).

Cuando pienso en los escritores cubanos que daban o dan clases y no han logrado hacerlo en esta Universidad (y a veces ni siquiera en un Instituto) por no tener el título de corso o por cualquier impedimenta burocrática similar, me es inevitable sentirme mal. Piensen qué hubieran podido enseñarnos entre otros Regino E. Boti, Juan Marinello, Emilio Ballagas, Eliseo Diego, José Antonio Portuondo, Eugenio Florit, Alejo Carpentier, Cintio Vitier. Afortunadamente, la Revolución y la consiguiente Reforma Universitaria nos permitirán contar con algunos de ellos, y con otros más, en un futuro.

Quiero deshacer un malentendido que podría inquietar a algunos de ustedes: no se me ocurre pensar que sea condición imprescindible para ser buen profesor, el ser escritor. Claro que no: aunque los buenos profesores no abundan, los hay (y algunos he tenido en esta casa de estudios) que no producen obras literarias. Lo único que quería decir es que es de suponer que un escritor pueda ofrecernos vislumbres y opiniones de particular importancia en su terreno, y sin embargo la realidad ha sido más bien que aquella condición suya le era un lastre, una dificultad en su acceso a la enseñanza. Es cierto que en ello desempeñaba papel determinante la burocrática malla de títulos gracias a la cual Eugenio Florit, por ejemplo, uno de los grandes poetas nuestros de este siglo, pudo ser profesor en la Universidad de Columbia, pero no en la de La Habana. También había el hecho de que por lo general los escritores se resistían a estudiar esta carrera con la que tan difícil se les haría luego ganarse la vida: preferían, cuando sus medios les permitían ser universitarios, estudiar otras carreras; por ejemplo, abogacía (así lo hicieron Florit, Lezama, Mirta Aguirre, Vitier, Guillen a medias), aunque luego no la ejercieran. Para mí fue una grata sorpresa saber que uno de los libros de José Antonio Portuondo, su *Concepto de la poesía* — que precisamente inició en nuestro país los estudios rigurosos de teoría literaria — era su tesis de grado de esta Facultad. Ni que decir hay que esto no era lo corriente. Si quieren tener una idea de lo pintoresca que fue nuestra Facultad, lean la descripción que ha hecho Virgilio Piñera de sus años de estudiante aquí, en páginas de su *Autobiografía* que fueron recientemente publicadas en el semanario *Lunes de Revolución.*

No cabe duda de que la Universidad reformada no podrá serlo de veras, ahora que se abre realmente al pueblo, si no se abre también a la investigación y a la creación. En el caso específico de nuestras disciplinas, haciendo pasar por aquí, sea como profesores, sea como conferenciantes, a escritores nuestros, desde los de más edad hasta los más jóvenes y los que vayan surgiendo. Así como a los autores no cubanos de paso por aquí

(frecuentes hoy). El contacto personal con un escritor verdadero puede enseñarnos a veces más que semanas de biblioteca.

En general, en el estudio de la literatura, como de otras cosas, debe guiarnos el epigrama admirable de Antonio Machado:

El ojo que ves, no es
ojo porque tú lo veas.
Es ojo porque te ve.

La literatura no existe porque la veamos (y algunos la ven ya cuadriculada, encasillada, muerta), sino porque ella está viendo, latiendo. Porque es vida, una forma de vida para hombres que, en el caso de la Cuba de este siglo, hasta el advenimiento de la Revolución, para mantener su escritura han tenido que hacer por lo común esfuerzos y sacrificios, como hemos visto. Se podrá decir (se dice) que han cometido errores. Es cierto. Pero ello no aminora el respeto que debemos a su esfuerzo. Me parece que es esa la palabra que, después de todo, quería escribir a propósito de la literatura, por solemne que pueda parecer: respeto. Es lo primero que un estudioso debe sentir, si es honesto, por aquello que va a enseñar. Si no lo siente (es su derecho), que se dedique a otra cosa, que no se burle de los autores, que no engañe a sus lectores y mucho menos a sus alumnos. Esto último es un delito, y merece ser juzgado como tal. Con respecto a los autores la cosa es menos grave. Están acostumbrados, y, además, lo más probable es que no se enteren. Pero tampoco está bien, desde un punto de vista humano.

Por supuesto, respeto no quiere decir beatería. Todo lo contrario. Cuando realmente hay atención y consideración por algo, tal respeto y tal consideración no sólo soportan, sino que requieren rigor y exigencia. Por ejemplo, en lo tocante a la literatura, una actitud así, cuando existe, va acompañada necesariamente por una crítica atenta y responsable (que señale lo positivo y lo negativo), por estudios de carácter científico, y también, ciertamente, por una enseñanza de alta calidad, con

la que se contribuye a la formación de los jóvenes, incluso de nuevos escritores, al mismo tiempo que se hace justicia a los escritores estudiados. ¿No es característico que la actitud irrespetuosa hacia la literatura vaya acompañada por una inatención casi absoluta hacia el carácter científico que los estudios de literatura deben tener? Pues la literatura, como actividad cultural, como una de las actividades sociales, requiere ser estudiada con todo rigor, aprovechándose cuantos instrumentos hayan sido forjados para ello. Si no es cuestión de satisfacerse con unos cuantos esquemas fríos, tampoco lo es de bastarse con remilgos, suspiros y ojos en blanco. La literatura es un hecho humano, un hecho humano importante, y como tal debe ser estudiada con empeño. La actitud de algunos escritores consistente en hablar mal de los profesores, de los críticos, de los estudiosos, buenos y malos, no es sino una reacción frente a la desatención que se suele prestar a la literatura en sí. Lo que no puede satisfacer a quien ha dedicado su vida a ella. Últimamente (aunque de esto hace ya varios lustros) algunos literatos se han dedicado también a hablar mal de la literatura, como si lo que ellos hicieran fuese *otra cosa.* No: *no es otra cosa.* Lo que ha cambiado son las circunstancias. Por lo pronto, hay que decir que todos estos rechazos provenientes de algunos escritores —rechazo a los profesores, a los críticos, a los estudiosos, a la escritura misma— son con frecuencia un gesto de molestia, de despecho y hasta de desesperación. ¿Por qué esos sentimientos? Entre otras cosas, porque no se considera debidamente lo que los escritores hacen, no se sitúa en justo sitio a sus obras. Una obra de arte (no hablo ahora de su calidad: parto de que es en efecto una obra de arte, lo que supone ya un punto mínimo), diga lo que diga de dientes para afuera su autor, que puede ser tan burlón como los dadaístas, es una cosa seria para él. No una cosa seria *en sí misma* (puede ser una sátira, una caricatura, una pirueta), sino en relación con ese autor. Sobre todo porque, para él, no es una obra de arte. Quiero decir: no es sólo eso: es una forma de su vida. Darío lo escribió muy bien:

En mi jardín se vio una estatua bella.
Se juzgó mármol y era carne viva.

Y con menos aderezo, T. S. Eliot:

But a poem is not poetry,
That is life.

Ahora bien, la vida de cada uno de nosotros, cuando no hemos decidido quitárnosla por nuestra cuenta, es algo que nos importa esencialmente. Pero no nos importa de cualquier manera, sino de la mejor manera. Un hombre honrado prefiere morir a vivir sin honor o sin dignidad, como sabemos hoy los cubanos que, porque comprendemos que la Revolución ha dado el mayor sentido a nuestras vidas, estamos dispuestos a morir por ella. Pues bien, de algún modo, un artista (mientras más honrado y grande sea) considera que, en su obra, logra alcanzar una forma superior de vida que quiere comunicar a los demás, compartir con ellos. Esto no es fácil. Dice un refrán que "la letra con sangre entra". Ninguno nos advierte, aunque a los románticos les gustaba mucho repetir la idea, que es también con sangre que sale la letra. Nuestro Martí volvía mucho sobre esto, y volvía desde luego bien, porque su honradez y grandeza fueron de primer orden. Y para lograr esa creación, considerada como una forma superior de su vida, muchos artistas no vacilan en desafiar molestias, pobreza y aun la muerte. Probablemente no sea azaroso que los enfebrecidos románticos, trabados entre una expresión mayor y un momento difícil que no atinaban a comprender, solieran morir jóvenes: Keats a los veintiséis años, Shelley y Novalis a los veintinueve, Bécquer a los treinta y cuatro, Byron a los treinta y seis.

Cuando digo que una obra de arte es vida no quiero decir que sea necesariamente autobiográfica, aunque muchas lo sean. No: digo que es *ella misma* vida, no mero trasunto de la *otra* vida del autor, la supuestamente normal. A menudo se establece una diferencia entre la "vida" y la "obra", sin que se

sepa muy bien qué se quiere decir. Pues la vida de un autor *incluye* su obra en vez de oponerse a ella. Ya está bien establecido que no sólo somos naturaleza, sino también cultura. Esa distinción está planteada con claridad. De un lado, el pelo y las uñas creciendo, la circulación de la sangre, el catarro; de otro, los zapatos y las sinfonías, los autos, las revoluciones, el balompié, la familia. Un autor no escoge entre la vida y la literatura, sino que al escoger la literatura, escoge la vida. No la vida *natural,* ciertamente, de la que no quiere ni puede separarse, pero sí la vida de la cultura. No se suele plantear la disyuntiva entre un pie y un libro de epigramas. En todo caso, entre la literatura y *otras formas de la vida.* En ese caso, dígase así. Dígase que, en determinados momentos, otras actividades pueden ser más necesarias. Eso es incuestionablemente cierto. En medio de un incendio, es mucho más útil tener a mano una manguera con agua que las tragedias completas de Esquilo; mucho mejor ser bombero que novelista.

También es otra cosa distinta decir que una determinada obra o toda una línea literaria, en cuanto formas de la vida humana, carecen de determinadas calidades que se esperaban de ellas. Ese es un aspecto valorativo de la mayor importancia, pero poco tiene que ver con la escisión vida/literatura. Es precisamente lo opuesto. Es postular que cierta literatura es una forma incorrecta, injusta o insuficiente de la vida. Como se ve, es juzgarla en cuanto vida. Ahora bien, esto tiene, como decía, una importancia enorme. Porque, después que hemos desbaratado esa fácil y engañosa partición, no hemos hecho sino comprometer más la literatura, hacerla aparecer como más responsable. La literatura no es, decididamente, otra cosa sino vida: una forma, y muy importante, de la vida humana. Pero por eso sólo no podemos ya aplaudirla sin más, sino que hay que someterla a exigentes comprobaciones. No todo en la vida (natural o cultural) es aceptado por el mero hecho de estar ahí. No alborozan las enfermedades ni los delitos. Y la labor de deslinde es a menudo mucho más delicada de lo que parece. Si es fácil no confundir un retortijón con un beso, lo es menos separar algunas caricias de algunos golpes, algunas hazañas

de algunas violaciones. Y así, desde luego, con la literatura como con las demás artes.

Habría que partir, en primer lugar, de la respuesta a la pregunta ¿qué es la literatura? Como vamos a dedicar buena parte de este curso a intentar responder tal pregunta, es temerario lanzarse ahora a una respuesta medianamente aceptable. Hay que insistir sólo, dentro de la mayor humildad, en lo ya dicho: la literatura es una actividad cultural, incluída, por tanto, en el aspecto histórico del hombre. También podrían (deberían) decirse otras cosas: que sus obras son verbales, y que, como suele ocurrir con los objetos culturales, no se agotan en las palabras de que constan: esas palabras se refieren a la realidad de una manera especial —distinta de como lo hace una obra científica o una filosófica, pues si no, no las distinguiríamos de éstas—, y son así, pues, *una peculiar versión de la realidad.* Carácter de esta versión es no ser (no aspirar a ser) ni verdadera ni falsa, sino ficticia: término al que debemos restarle toda nota peyorativa para que encaje aquí. Versiones así ha conocido el hombre desde hace milenios. Su variedad es considerable, y esa variedad no sólo es de forma, sino también de función. Sin duda no desempeñaba la misma función *La ilíada* que la que después desempeñaron las *Rimas* de Bécquer o los cuentos de Chejov. Pero esa forma y esa función, por variadas que sean a lo largo del tiempo, no lo son tanto para el escritor que surge en un momento dado, digamos nuestros días. No existe hoy para un escritor, *como posibilidad real,* la escritura de una epopeya del carácter de las homéricas. Por pura curiosidad puede acometer empresa semejante, pero ello carecerá de efectividad histórica. Será tan pintoresco como salir a la calle en taparrabos o enfundado en una armadura medieval. Por tanto, aunque la variedad de las formas literarias es enorme, esa variedad sólo existe a lo largo de la historia ("diacrónicamente", se dice en lingüística). El repertorio de esas formas, para una época ("sincrónicamente"), es más bien ceñido. El escritor de talento encontrará otras nuevas, pero con ello no hará sino desplazar formas anteriores, en medida

imprevisible, con lo que el repertorio efectivo que se ofrezca a un escritor más joven será de nuevo ceñido.

Otro tanto puede decirse con respecto a la función de la obra literaria. El escritor que espere ejercer hoy sobre el lector algo similar a lo logrado en su época, sobre su público, por el autor del *Poema del Cid,* sufrirá una grave decepción. También en este caso el escritor se encuentra con un abanico restringido de funciones. Podrá aumentarlas, pero a expensas de otras, que se envejecerán.

En el momento de acercarse a la literatura, pues, el escritor la encuentra ya dispuesta en formación de combate: estructuras en uso y estructuras en desuso, cosas que puede hacer y cosas que no puede hacer. Si vamos todavía un poco más atrás, debemos reconocer que un fenómeno similar ocurre incluso en lo que respecta a su propia vocación. Si se tiene la vocación de escritor, no es porque uno haya, sido destinado por los dioses para ello. Los seres humanos no tienen (no tenemos) más vocaciones que posibilidades reales que hay que ejercerlas en un momento dado. No se suele nacer hoy, pongamos por caso, con vocación de alquimista ni de adivino, pero sí, qué curioso, con la de químico o la de siquiatra. La vocación es una mera inclinación, conformada por el conjunto de actividades efectivas que ofrece en cada momento la sociedad.

Por tanto, desde la propia vocación de escritor hasta las posibilidades de la literatura, no poco está hecho antes de que aparezca el escritor que va a llenar esos huecos, que va a satisfacer esas solicitaciones. La realidad no es tan sencilla, pero la presento con esa crudeza para que reparemos en que hay un inmenso aspecto en la creación que desborda largamente al autor. Si es cierto que no hay literatura sin escritores, no es menos cierto que no hay literatura sin sociedad; que cada literatura supone una cierta forma de sociedad, la cual diseña el cuadro dentro del cual va a encontrarse, como sin saberlo, el escritor. En consecuencia, después de conceder, y conceder de veras, el respeto mayor al escritor, debemos reparar en todo lo que ese escritor debe a la realidad social. Tanto, que si no conocemos esta, sencillamente no podemos entender la más

personal obra literaria. Y lo mencionado no es sino un aspecto de esta cuestión. Debemos saber también qué clase social representa el escritor en cuestión, a qué generación pertenece, etc.

No quiero decir que debamos ser sociólogos o historiadores para llegar a un juicio sobre un drama (aunque a veces no vendría mal andar cerca de ello), pero sí que sin conocer las circunstancias dentro de las cuales ha surgido una obra, ésta es sencillamente ininteligible, como escrita en otro idioma. Una obra no habla, no puede hablar, para la eternidad. Habla para una época, en el idioma y las formas que esa época le imponen; y dentro de esa época, aparece comprometida con una clase social y una generación. Lo cual no quiere decir que no logre alcanzar valores que trasciendan esa época, esa clase, esa generación. Pero aun para verificar esto necesitamos estar al tanto de las circunstancias sociales entre las cuales nació la obra. Esto es, por otra parte, característico de toda supraestructura, e incluso de otras creaciones humanas, como el lenguaje, que no han sido consideradas integrantes de la supraestructura.

Una conclusión fácil, e inaceptable, de este hecho evidente, es restarle importancia a la obra literaria en sí, y desplazar la atención que hubiera debido prestársele hacia las circunstancias sociales entre las cuales surgió la obra en cuestión, con el fin de estudiarla. No: debemos comprender que, todo lo importante que sea el conocimiento de esas circunstancias (más que importante, imprescindible), él no invalida en absoluto el valor de la literatura y la elemental necesidad de considerarla *a ella,* cuando es a ella a la que se quiere estudiar. Sabemos que los animales no viven sin alimento, pero poco conoceremos del caballo estudiando la alfalfa. O, en otra comparación acaso más feliz: la sociedad es como las reglas del juego de ajedrez, y la obra literaria concreta es una de las casi infinitas jugadas posibles. Quien se contente con las reglas, no llegará a disfrutar y calibrar la jugada específica, aunque de no conocer aquellas reglas, tampoco podrá entenderla. Se trata de un movimiento doble.

Deslizarnos, pues, hacia las circunstancias sociales, pretendiendo encontrar en ellas, a propósito de la literatura, lo que

a la propia literatura no hemos preguntado, sería penoso error. Sería una nueva simplificación profesoral. Cada uno de los integrantes de la supraestructura requiere ser estudiado en sí mismo, de acuerdo con su peculiar modo de ser. Pero ningún estudio literario puede contentarse con la obra literaria por la sencilla razón de que, aislada, como ya se ha dicho, es ininteligible. Al principio había comenzado por recordar que la literatura es una práctica milenaria. Y ahora añado que esa práctica, como todas, no ha sido inventada por cada uno de los hombres que la ejercen. Existe a un determinado nivel, con características peculiares, en el momento en que cada cual la aborda por su cuenta. Para saber qué se ha hecho después, con qué ha colaborado cada uno, hace falta saber cuál era ese nivel, cuáles esas características. Por otra parte, ningún objeto humano entrega su sentido sino cuando sabemos a qué estaba referido, en qué contexto funcionaba. Si mañana se encuentra un martillo o una raqueta de tenis, y los investigadores del porvenir no logran situarlos cabalmente dentro de sus mundos respectivos, el primero podrá ser presentado como una escultura de Lipchitz (yo he pensado mucho en Lipchitz viendo el bello fusil Fal de nuestras Milicias), y la segunda como otra de Naum Gabo. ¡Cuántas veces, andando por una vieja calle europea, al hallar un montón de piedras en la semipenumbra del atardecer, no sabe uno si comenzar a emocionarse ante la venerable ruina medieval o eludir el montón de escombros dejados por los albañiles para ser recogidos al otro día! Ese enfoque preciso, esa ubicación histórica, es sencillamente imprescindible. Además, la literatura es historia no sólo porque se remite a la historia, sino porque toda actividad humana es historia.

Veamos un ejemplo que, por sernos cercano, puede ayudarnos a aclarar lo que vengo diciendo: en las primeras páginas mencioné las precarias condiciones en que han vivido en estos años nuestros escritores, y la carencia de atención que nuestra sociedad ha solido prestarles durante la seudorrepública. ¿Eso es un hecho accidental, azaroso? ¿Tendrá algo que ver con las obras literarias en cuestión, por ejemplo con su progresivo

enrarecimiento? Hay que decir sin ambages que no cabe la menor duda de ello, y que prescindir de ese punto de vista no puede sino desfigurar y caricaturizar todo estudio que se acometa de nuestra literatura. Se suele decir que nuestro siglo XIX es algo así como nuestro siglo de oro, incluso en lo que respecta a las letras. Para los conservadores, esto es una prueba inequívoca de la decadencia del mundo o de cualquier paparruchada por el estilo. Para otros, esto es una solemne mentira, pues la realidad cubana acaba de empezar, desperezándose de un sueño más que secular. Ni una cosa ni otra es cierta, y lo evidente es que, desde un punto de vista objetivo, y ciñéndonos a la literatura, el conjunto de hombres que forman Heredia, Varela, Delmonte, la Avellaneda, Luz, Saco, Villaverde, Zenea, Varona, Sanguily, Casal, Martí, no ha encontrado parigual en el siglo xx. ¿Azar? ¿Decadencia? Nada de eso. Durante la mayor parte del siglo XIX, la burguesía cubana fue una clase revolucionaria, ascendente, que luchó por arrebatar el poder político de las manos de España. Los escritores, procedentes de las capas medias (y alguna vez altas), hicieron causa común con esa clase ascendente que representaba las ansias de la nación toda, y unidos en su ímpetu revolucionario expresaron al pueblo cubano de la mejor manera. Piénsese, incidentalmente, en la importancia concedida a nuestros hombres de letras en el siglo pasado, en la consideración que se les tenía. En el siglo xx, ¿qué encontramos? Que esa clase, ascendente ayer, que ya había perdido la hegemonía de nuestra historia en la guerra del 95, ha acrecentado su carácter decadente, se ha entregado cada vez más al imperialismo, y en vez de representar a la nación toda es una rémora para ella. Los escritores y artistas, procedentes todavía, por lo general, de las capas medias (aunque algunos son ya de extracción más popular), se desvinculan de esa clase degradada a la que ayer estaban unidos, pero no logran, sino muy paulatinamente, fundirse con las nuevas clases revolucionarias, singularmente el proletariado. Eso los hace verdaderos náufragos. La burguesía, sorbida por el imperialismo y desdeñosa o ignorante de la propia tradición patria, tiene un lugar para ellos, sí, pero a condición de alienarse: a condi-

ción, como se ha dicho, de que el pintor se haga ilustrador; el músico, arreglista; el novelista, escritor radial (y todo esto a un nivel infraartístico; desde luego). Coqueteando con formas gratas al imperialismo, algunos logran flotar, no sin que les quede un gusto amargo en la boca. Un grupo de obstinados, que rechaza al imperialismo y no se vincula a las clases hoy ascendentes, representa un último destello del poder creador de la burguesía nacional, oscurecido ya y crepuscular, hecho de sombras, memorias y nostalgias.

¿Cómo puede un estudio de nuestra literatura prescindir de este conocimiento? Claro que si *sólo* tiene ese conocimiento, no puede decirse que haya estudiado *ya* la obra literaria. Pero es imprescindible tenerlo. Es imprescindible, también, reparar en cómo la coacción imperialista, directa o indirecta —siendo esta última la más difícil de desentrañar—, llevaba a muchos artistas, como a muchos seres humanos a secas, a soluciones para problemas que no se nos habían planteado, mientras nuestros verdaderos problemas quedaban sin solución. Este es un fenómeno común a los países llamados eufemísticamente subdesarrollados, es decir, los países coloniales o semicoloniales. Por ejemplo, ustedes vieron cómo en La Habana, en los años de la tiranía, se echaban abajo barrios enteros para construir "propiedades horizontales", mientras solares yermos seguían existiendo en la ciudad. ¿Por qué eso? ¿Cómo podíamos tener esa necesidad de espacio vital si, a la vez, teníamos espacio despoblado? Aparte de otras razones de no poca monta que ahora dejaré de lado, nuestra mimetizada burguesía estaba dando de ese modo solución a problemas planteados —allí sí— en las sobrepobladas ciudades estadounidenses. Esto es un símbolo de la deformación provocada por el imperialismo. Así había artistas que ofrecían en sus obras verdaderos pegotes, soluciones a problemas que no eran, que no podían ser los nuestros. Ello carecía sin embargo de mayor importancia, porque esas obras no tenían luego la sanción del público. Sencilla y dramáticamente no tenían público. ¿Quién iba a serlo? ¿La burguesía decadente, en creciente proceso de destrucción y embrutecimiento, que quería olvidar que era cubana, y sólo pagaba

a los artistas que se comprometieran a dejar de serlo? ¿Las clases populares, mantenidas en su mayor parte en estado de analfabetismo e incapaces, por ello, de un contacto amplio con el mundo de la cultura? Los artistas nuestros se consolaban pensando que no trabajaban para ese público inexistente, sino para una improbable universalidad y una suspirada posteridad. Ha tenido que llegar una revolución profunda, sacudir hasta los cimientos el edificio, aventar la clase parasitaria, hacer arribar las clases populares a la cultura, para que los artistas y escritores, vinculados de nuevo a las clases revolucionarias (como en el siglo XIX, pero de manera más honda y definitiva), reencontraran bríos, razones y público, que es lo que está ocurriendo.

Aquí tienen, pues, en un ejemplo que nos es cercano y que todos conocemos, cómo no es dable entender la literatura —ni, a propósito, ninguna otra cosa— si no la vemos trabada dialécticamente con sus circunstancias. Es un conocimiento imprescindible. A pesar de lo cual, no me canso de insistir en que ese conocimiento, para decirlo con los matemáticos, es necesario pero no suficiente.

Pero entonces, se me dirá, si debemos conocer las circunstancias sociales para comprender y calibrar una obra literaria, y sin embargo no contentarnos con ese conocimiento, ¿cómo y cuándo abordar directamente la obra literaria? Cuando: *después* de haberla situado correctamente, empresa que (al menos teóricamente) puede haber sido realizada por otro. Y esa *situación* debemos tenerla ante los ojos a lo largo de todo nuestro estudio. Cómo: la pregunta supone una averiguación de algo tan grave que algunos no han vacilado en darle a los intentos por responder esta pregunta el imponente nombre de ciencia de la literatura. Habrá ocasión de mencionarla en este curso. Por lo pronto, es menester tener siempre presente que sin un cuerpo a cuerpo con la obra, sin un adentramiento en sus pormenores, no hay manera de conocer, ni de enseñar luego eficazmente, lo esencial de obra alguna. Debemos ser capaces, llegado el caso, de percibir hasta los menores aleteos de una vocal; el peso, que parece del corazón, logrado con sólo un desplazamiento de acento, como en aquel gran verso de Darío:

Francisca Sánchez, acompañamé.

O también — ¿por qué no? — la brusca variante verbal en una canción popular que estoy oyendo mientras escribo esto:

Yo no sé si tenga *amor la eternidá.*

Desdichadamente, hay en estos trabajos estilísticos, para muchos, una lamentable tentación: la de enredarse en pormenores neogramatiqueros, que acaban por levantar tremenda polvareda, y hacer estornudar. No puede uno ser ni demasiado humilde ni demasiado ambicioso en la aplicación de estos métodos. Reducirlos a la caza de peculiaridades más o menos gramaticales es degradarlos. Pero intentar hacerles perder su estricta condición de *métodos* para abordar la obra, y tratar de derivar de ellos toda una concepción del hecho literario, es desbaratarlos por crecimiento falso. Ya debe hacernos pensar el que los trabajos estilísticos sean mucho más abundantes y felices cuando se refieren a la poesía que cuando se dedican a otras realidades literarias. Pues la poesía tiene características marcadas dentro del reino de la literatura. Los poetas, dijo Sartre, son hombres que se niegan a utilizar el lenguaje. Y aunque la expresión no es feliz, indica una ruda diferencia de los poetas con respecto a los otros escritores. Un método válido para el estudio de la poesía no puede ser trasladado tal como es a otros dominios sin riesgos de violencia. Por otra parte, en el estudio de un texto hay que tener presentes dos metas: la comprensión y la valoración. Ambas no pueden ser confundidas. Sin alcanzar la primera no es posible llegar a la segunda, pero una tarea de desentrañamiento no es necesariamente una de valoración. Esta última nos remite siempre a una concepción del mundo, que desborda largamente los métodos empleados en el estudio de la obra. En otras palabras: creo que los métodos estilísticos no están maridados con una específica concepción del mundo — ni, más modestamente, de la literatura —, y que pueden y deben ser empleados con independencia de

la tarea valorativa realizada, ella sí, en acuerdo con criterios mayores[1].

En tres líneas que he mencionado, hay sendos riesgos. Vista la literatura como vida, hay quienes se entusiasman con la vida no de las letras, sino del autor, y acaban un buen día con un libro de Emil Ludwig entre las manos: ¡triste momento! Vista como historia, algunos se olvidan de que estudiaban novelas o poemas, atraídos por otras formas más dramáticas o urgentes de la historia, y dejan de contemplar la literatura. Vista como construcción verbal, no faltan quienes descuartizan implacablemente una obra, a golpes de gramática feroz, y pretenden después decirnos que los restos sangrientos o secos que esgrimen son un cuerpo entero y palpitante. Pero sin riesgos, ¿quién se echaría a navegar? Yo les menciono sólo algunos, en esta charla inicial e informal, que empezó siendo un recordatorio simple, y se ha vuelto un recordatorio quizá menos simple. Pero lo que ha seguido teniendo es su misma humilde función: recordar a ustedes, en vísperas del ejercicio profesoral, que la literatura es una práctica; que detrás de ella hay seres humanos que la hacen, pagando a veces precio alto; hay sociedades que la requieren y se expresan a través suyo. Y que enseñarla supone conocer y respetar a esos hombres, a lo mejor de esas formas de sociedad, y supone también estudiar acuciosamente los cuerpos verbales que llamamos obras literarias, no confundiéndolas con otras creaciones humanas, por importantes que sean estas últimas.

Les recuerdo todo esto con alguna insistencia, porque en boca de no pocos detractores la palabra profesor es sinónimo de "mal profesor". Tanto valdría hacer a cirujano equivalente de asesino, o a farmacéutico de envenenador, por algunos errorcillos fúnebres de vez en cuando. Pero el remedio está en nuestras manos. Especialmente en las de ustedes. Se les enco-

---

[1] No me extiendo aquí sobre este tema porque le he dedicado un libro al que remito a quien se interese en la materia: *Idea de la estilística,* Universidad Central de las Villas, 1958, aunque sustente hoy ideas más amplias que las allí expuestas.

mienda demostrar que son capaces de apreciar primero, estudiar después y enseñar finalmente, con el mayor rigor y la eficacia mayor, la obra literaria.

Con estas precauciones y convencidos, como espero, de que la literatura es práctica, es vida, es como la respiración de los hombres que la crean y las sociedades que la hacen necesaria, podemos entrar en esa casa abstracta que es la teoría literaria. En su pórtico no vemos escrito el "no entre aquí quien no sea geómetra", pero sí vemos escritas muchas cosas, aunque no siempre las entendamos; y vemos que las manos que las escribieron alguna vez temblaron, pero persistieron hasta el final.

SOBRE LA FORMACIÓN DE UN ESTUDIOSO CUBANO DE LITERATURA*

Se me ha dicho que esta brevísima ponencia debe atender a la superación autodidacta, extrauniversitaria o posuniversitaria. Tengo para mí que la mayor parte de la formación de un estudioso de las materias que nos convocan (y presumiblemente de otras) hace de él lo que Vico llamaba un autodidascalo. Por otra parte, este tema podría ser abordado *sub especie aeternitatis.* Pero no siendo esa mi perspectiva, como se supondrá, prefiero la alusión a la experiencia vivida: no porque considere que la intrascendente peripecia biográfica tenga mucha importancia, sino porque, además de ser la única de que puedo hablar con pleno conocimiento, posee un interés más allá de lo personal: mi generación fue la última en poder realizar estudios universitarios en Cuba antes del triunfo de la Revolución. Después de nosotros, aparecerían nuevas hornadas que iban a conocer otra universidad, otro mundo distintos. Voy pues a remitirme a un período que se inicia a finales de los años 40 y principios de los 50. En mi (nuestro) caso, no se enseñaba en ninguna universidad cubana teoría ni crítica ni investigación literarias. Se enseñaba tan sólo historia de la literatura, de varias literaturas, casi siempre con raíz lansoniana y diversa fortuna. Quien quisiera estudiar aquellas disciplinas tenía por obligación que hacerlo de modo autodidacta. Así, me familiaricé a partir de los años mencionados sobre todo con trabajos de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Y

---

* Con ligeras modificaciones, esta es una ponencia leída en el Fórum de Crítica e Investigación Literaria organizado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y celebrado en La Habana en enero de 1987. Se publicó originalmente en *La Gaceta de Cuba,* enero de 1989.

en el ámbito nacional, con otros de Juan Marinello, José Antonio Portuondo, José Lezama Lima o Cintio Vitier. En cuanto a los maestros lejanos, la tarea suponía una férvida lectura y, en el caso de Reyes, una copiosa correspondencia; en cuanto a los maestros cercanos, puedo afirmar que en alguna ocasión prácticamente los vi trabajar, habiendo participado así de lo que podríamos llamar su taller. Esto fue válido, sobre todo, en lo tocante a Cintio Vitier. Ya dije en otra ocasión que así como este último afirmó que su poesía, había nacido de la conjunción de dos poetas objetivamente irreconciliables, César Vallejo y José Lezama Lima, mis estudios literarios nacerían de la conjunción de dos autores también objetivamente irreconciliables: Portuondo y Vitier. Hoy atenuaría esta expresión: porque no los veo irreconciliables. Baste recordar la relación de ambos con Reyes, quien seguiría siendo para mí un aliento mayor, y cuyo retrato, que me enviara dedicado, me acompaña después de tantos años intensos en mi cuarto de trabajo. La lectura a temprana edad de sus libros *La experiencia literaria, La crítica en la Edad Ateniense, La antigua retórica* y sobre todo su monumental *El deslinde* me produjo un verdadero deslumbramiento. En cuanto a Pedro Henríquez Ureña, remito al peleador trabajo de Rafael Gutiérrez Girardot "La historiografía literaria de Pedro Henríquez Ureña: promesa y desafío", aparecido en 1984 en el número 144 de la revista *Casa de las Américas,* para que se recuerde la importancia grande de su trabajo. Henríquez Ureña murió cuando apenas comenzaba yo a interesarme por los estudios literarios, así que no me fue dable (como sí en el caso de los otros mentados) beneficiarme de relación personal con él. Sin embargo, Henríquez Ureña iba a ejercer perdurable influencia en mi propia faena. Sobre él tendré ocasión de volver más tarde.

Debo mencionar también que a finales de los años 40 hice simultáneamente la lectura de dos obras de considerable importancia para mí. Por una parte, los volúmenes de *Residencia en la tierra,* de Pablo Neruda, cuyos inolvidables versos remedaba en algunos míos de entonces, felizmente inéditos para siempre. Por otra, el libro de Amado Alonso *Poesía y estilo*

de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética. La huella de ese libro, y de otros textos de Amado Alonso, sería visible años después en mis propios trabajos. Gracias sobre todo al hispanoargentino me había puesto en contacto con el acercamiento lingüístico a la obra literaria, acercamiento que ya tenía manifestaciones en otras latitudes, aunque yo no las conociera entonces, y que, como bien sabemos, iba a reflorecer, con virtudes y riesgos, a partir de la década del 60.

Años antes de esa década, entre 1952 y 1953, escribí mi tesis de grado *La poesía contemporánea en Cuba. 1927-1953,* publicada por las Ediciones Orígenes en 1954. La realización de ese libro, que ya tiene más de treinta años, me obligó a revisar los instrumentos de que disponía, y a comprobar la endeblez de muchos de ellos. Presumo que este último hecho me hizo interesarme todavía más en aquel acercamiento lingüístico a la obra literaria de que ya he hablado. Además, un acontecimiento peculiar ocurrió en mi vida: la muerte del doctor Juan M. Dihigo, catedrático de filología clásica y lingüística en la Universidad de La Habana, me llevó a embarcarme durante un año en un pintoresco concurso-oposición para esa cátedra, que gané en 1955, a mis veinticuatro años, provocando sorpresa en casi todo el mundo, y en primer lugar en mí. No es este el momento de comentar las lecturas con frecuencia inconcebibles que realicé. Pero sí de subrayar que viví el hechizo de Saussure, y fortalecí mi interés por la disciplina a la que él había dado sólido fundamento. Poco después pasé un tiempo ampliando mis estudios de lingüística con el profesor André Martinet, en La Sorbona. Y a mi regreso, después de dar unas pocas clases, la Universidad de La Habana, ante la situación terrible que vivía el país bajo la dictadura de Batista, cerró sus puertas. Yo había proyectado ofrecer un curso libre sobre estilística, lo que ya no podría ser. Las notas para ese curso-que-no-fue se convertirían en un libro escrito entre 1956 y 1957: *Idea de la estilística,* el cual tuvo más fortuna de la que esperaba cuando apareció a finales del año siguiente (Helmut Hatzfeld e Yves Le Hir lo considerarían "la meilleure mise au point de théories et des méthodes stylistiques actuelles" en su *Éssai de*

bibliographie critique française et romance [1955-1960], París, 1961, pág. 35). En el interregno, fui invitado por nuestro erudito compatriota José Juan Arrom a dar, como profesor visitante, algunos cursos sobre poesía hispanoamericana en la Universidad de Yale. Eso hice entre el otoño de 1957 (cuando también ofrecí en la Universidad de Columbia la conferencia "Situación actual de la poesía hispanoamericana") y la primavera de 1958. En Yale la bibliografía que podía consultar se me amplió enormemente. Y conocí allí a René Wellek, a quien di el original de mi pequeño libro, con el que fue generoso, poniéndome además en contacto con los trabajos del Círculo Lingüístico de Praga, al que él mismo había pertenecido. No se olvide que por entonces Roman Jakobson, amigo personal de Wellek, era profesor en Harvard, y una figura de creciente influencia. Las sugerencias de Wellek me llevaron a añadir una página sobre la fonoestilística propuesta por Trubetzkoy en su libro de fonología, cuya traducción al francés ya había leído en París, y también a remitirme a Mukařovský. Quizá esa fue la primera vez que en nuestro idioma, o al menos en nuestra América, se hizo mención del gran sabio checo, a quien conocería personalmente años más tarde, en 1965, en Praga.

Aquella era en esencia la situación en que me encontraba con referencia a los estudios literarios cuando el primero de enero de 1959 llegó al poder la Revolución Cubana. Para glosar a Rubén Darío, yo tenía veintiocho años, una estrella en la mano y era en mi Cuba natal. Mis estudios filológicos y lingüísticos de repente se me volvieron lejanísimos. Me volví periodista, editor de revista, discutidor en el Ministerio de Educación, miliciano, y por supuesto seguí siendo profesor de la Universidad de La Habana, que reabrió sus puertas en medio de un tumulto. Para tener una idea de cuán alejados quedaron para mí los estudios literarios anteriores, baste mencionar que en 1960, enviado como diplomático a París, vi aparecer el impoluto número 1 de la revista *Tel Quel,* y me pareció un sepulcro blanqueado. Por supuesto, yo ni imaginaba entonces la alucinante evolución que iba a sufrir el grupo que se nucleó en

torno a aquella revista, y que lo llevaría, de la abstracción inicial, a la adhesión a tesis del Partido Comunista francés, a un maoísmo furioso, y finalmente a un violento anticomunismo y una militante posición de derecha. Al hablar del posestructuralismo de los años 70 en Francia, dijo ácidamente Terry Eagleton que "si Saussure hubiera podido prever lo que él empezó, quizá se hubiera quedado en el caso genitivo en sánscrito". Esta observación, *contrario sensu,* puede explicar por qué dejé de atenerme al caso genitivo y sus variantes. Hace años que escribo, a vuelapluma, en relación directa con las ígneas circunstancias que tenemos el privilegio de vivir. Sin embargo, eso no quiere decir que haya permanecido indiferente a sucesos de la relevancia de la aparición en 1965, en París, de la antología de textos de los formalistas rusos que seleccionó y tradujo Tzvetan Todorov, o en general a las obras de ellos que fueron apareciendo en francés, italiano e inglés (por desgracia, no leo ruso); así como a textos debidos a integrantes del Círculo Lingüístico de Praga. En 1971 realicé memorables visitas a Víctor Shclovski, en Moscú, y a Dimitri Lijachov, en Leningrado, quedándome con las ganas de visitar (como pedí) a Yuri Lotman, en Tartu, y a Mijaíl Bajtín, donde estuviera. De hecho, de la lectura apasionada de obras de aquellos, y sobre todo de cuestiones que veía frente a mí, y de las meditaciones de hombres cuyas obras habían vuelto a cobrar fuego entre nosotros, desde los fundadores del materialismo dialéctico e histórico hasta José Martí y José Carlos Mariátegui, iban a salir varios trabajos míos que, para no ser prolijo, quiero ver representados en los que reuní en el libro *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1975). Mi intención fue llevar a los estudios literarios una perspectiva que se me ofreció primero al acercarme de nuevo a la obra de Martí, y cuya encarnación más difundida probablemente sea por ahora el ensayo de 1971 *Calibán,* referido a problemas de nuestra cultura en general. Tal ensayo se publicó por primera vez, simultáneamente, en México (como libro) y en el número 68 de la revista *Casa de las Américas,* que dirijo desde hace más de veinte años, y a la que mi labor durante este tiempo ha estado estrecha-

mente vinculada. En ella han aparecido materiales de muy diversa naturaleza. Algunos de esos materiales han considerado el estructuralismo, la semiótica o el posmodernismo, por lo general con visión marxista. Y los más han tomado en cuenta sobre todo un hecho capital: si las últimas décadas han visto en nuestra América el desarrollo de una poesía y de un ensayo cuya calidad ya era apreciable mucho antes, y en especial de una narrativa que iba a alcanzar repercución mundial, no siempre se ha señalado la presencia también en estos años de estudios literarios latinoamericanos y caribeños de considerable nivel. Bien puede decirse que luego de una vacilación inicial, al gran auge de la literatura latinoamericana y caribeña a partir de los años 60 va a acompañarlo poco después una meditación sobre ella que permite hablar, en sentido lato, de una nueva crítica y de una nueva preocupación por la teoría y la historiografía de esa literatura nuestra. No se trata de una réplica de lo realizado en otras partes, pero tampoco de haberse vuelto con torpeza de espaldas a muchos aportes venidos de fuera. Se trata, sencillamente, como en tantas obras literarias, del ascenso a un tamaño mayor, y a la posibilidad de hombrearse tranquilamente con el resto del mundo. Creo que en esto ha desempeñado un papel decisivo la revolución socialista cubana, y el reverdecimiento que ella alentó del materialismo científico creador, no mimético, en nuestras tierras. La conjunción de aquellas disciplinas y actitudes y esta realidad americana es responsable de lo mejor que en este orden ha aparecido entre nosotros desde hace un cuarto de siglo. Con la visión que ello ha dado, se ha podido apreciar también el trabajo de precursores y fundadores, cuyas obras, junto con las de autores más recientes, forman un cuerpo realmente importante en esta área: un cuerpo también de imprescindible consulta para nuestros autodidascalos.

Había anunciado que volvería a mencionar a Henríquez Ureña. Lo haré, con renovada identificación. En una página autobiográfica que el maestro dominicano escribiera hacia 1943, y que sólo vino a ver la luz póstumamente, aquél dijo:

Años van corridos ya [...] desde que dejé de hacer crítica (a pesar de ello, los miopes me llaman crítico): cuando tengo que tratar temas literarios, trato de hacer, a propósito de ellos, estudios de historia de la cultura. Finalmente, a veces he escrito de política: por ejemplo, para defender a mi país contra coerciones injustas de fuera [...] o para declarar cómo concibo el compromiso moral de nuestra América en el futuro, "la utopía de América".

Si bien no puedo hacer mías literalmente estas palabras, porque de tarde en tarde he tenido algo que ver con la crítica, sí las hago mías en lo esencial. Debo añadir que a diferencia de Henríquez Ureña, quien abandonó la poesía a los veintitantos años, yo no he procedido así (y espero que la poesía, en reciprocidad, no me abandone). Lo anterior, unido a muchas labores que no es del caso mencionar, conspira contra mi dedicación mayor a los estudios literarios. ¿Qué me depara el porvenir? Quizá haya que esperar, para saberlo, a otro foro.

EN LA ENTRADA
DEL ENCUENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS
DE NUESTRA AMÉRICA*

No hace mucho el mundo ha celebrado el primer milenio de la aparición de aquel balbuciente dialecto del latín que iba a ser llamado el castellano y, hecho lengua imperial, hasta el español. Pero, como le gusta decir a la latinista y latinoamericanista Luisa Campuzano, casi la mitad de ese milenio ha visto crecer al español en ambas márgenes del Atlántico. Pues dentro de poco van a cumplirse quinientos años de la primera llegada de ese idioma a nuestras tierras, y esos (estos) años han sido los del esplendor del español. ¿Cómo ignorar que fue después de 1492 cuando nacieron los hombres y mujeres a quienes se debe un conjunto de obras literarias centelleantes surgidas en el seno de lo que se conoce como el siglo o los siglos de oro de la literatura en castellano? Y ya que no se dice tanto como debiera, hay que insistir en que ese oro verbal fue hijo también del oro de nuestras minas, arrancado de las entrañas de un continente martirizado cuyos pueblos, como los de África y Asia, contribuyeron a la edificación de lo que

---

* Palabras inaugurales del Encuentro de Estudios Literarios de Nuestra América, realizado en la Casa de las Américas entre el 19 y el 23 de septiembre de 1988. Se publicaron originalmente en *Casa de las Américas,* núm. 171, noviembre-diciembre de 1988. En el Encuentro participaron Hugo Achugar, Jaime Alazraki, Fernando Alegría, Federico Álvarez, John Beverlcy, Thomas Bremer, Luisa Campuzano, Antonio Cornejo Polar, Agustín Cueva, Ambrosio Fornet, Jean Franco, Javier García Méndez, Beatriz Garza Cuarón, Beatriz González Stephan, Jaime Mejía Duque, Nelson Osorio T., Beatriz Pastor, Isaías Peña Gutiérrez, Ana Pizarro, Renato Prada Oropeza, Darío Puccini, Ricardo Repilado, Carlos Rincón, Ileana Rodríguez, Rogelio Rodríguez Coronel, Jorge Ruffinelli, Cintio Vitier, Iris M. Zavala.

sería nombrado el mundo occidental: edificación contemporánea del desarrollo de una nueva forma de civilización en el planeta que hace tiempo tiene ya semblante propio: el de lo que Martí bautizó para siempre "nuestra América".

A principios de este siglo, nuestro "padre y maestro mágico" Rubén Darío, cuyo auroral *Azul*... cumple ahora su primera centuria, pudo proclamarse con razón, frente a quienes pretendían denigrarlo por meteco, "ciudadano de la lengua". Ciudadanos de la lengua somos quienes, fieles a la lección dariana, tejemos hoy en español enigmas y certidumbres. Sin embargo, no podemos olvidar que la literatura de nuestra América no se hizo ni se hace sólo en español: también en el portugués del Brasil, en el francés, el inglés y el holandés del Caribe colonizado por las respectivas metrópolis, en *creoles,* en papiamento, en las numerosas lenguas que hablan descendientes directos de los únicos verdaderos descubridores de estas tierras, los mal llamados indios. Este criterio indiscutible de seguro ha de ir afirmándose y creciendo.

El Encuentro que hoy se inicia no pretende pues, en general, abordar cuestiones de toda la literatura o todas las literaturas de nuestra América, sino en especial de las que atañen a la zona de ella con la que estamos más familiarizados, y que por otra parte es la mayoritaria: la literatura hispanoamericana. Sólo tal familiaridad explica que casi nos ciñamos a aquella, pues nuestro horizonte, necesariamente, es el del conjunto de nuestra América, heterogénea y una.

Tampoco se ha querido, al proyectar este Encuentro, proceder a un estrechamiento de las realidades a considerar ni de las perspectivas para hacerlo. La simple mención de temas y la nómina de los participantes impiden hablar de tautología o repetición, y en cambio obligan a hacerlo de diversidad y búsqueda.

Bien sabemos que la literatura hispanoamericana ha sido estudiada con criterios propios y con necesario conocimiento de ideas nacidas en otros sitios, desde hace mucho. Baste evocar, en el pasado siglo, la memorable polémica entre Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento, o los aportes seminales de

José Martí; y, ya en este siglo, la tarea imprescindible de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. De faenas así provienen las de quienes nos reunimos hoy, haciendo un alto en nuestros trabajos individuales para intercambiar opiniones, evaluar instrumentos, confrontar proyectos y metas.

Por supuesto que también provienen nuestras labores de las de muchos otros maestros, como José Enrique Rodó, Baldomero Sanín Cano, José Carlos Mariátegui, Ezequiel Martínez Estrada, Juan Marinello, Mariano Picón Salas, Ricardo Latchman, Amado Alonso, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Mirta Aguirre o Julio Cortázar. Sin ánimo de agotar una lista enorme, debo añadir aquí, en la entrada, al menos los nombres de tres magistrales compañeros que hubieran tenido participación de primer orden en esta cita de no haber sido arrebatados hace poco por la muerte: Ángel Rama, Alejandro Losada y Ernesto Mejía Sánchez. Aunque ellos estén ya en el ayer, las obras de esos compañeros fraternos, sin embargo, siguen llenas de incitaciones presentes y de una sedienta futuridad. Y, a pesar de las divergencias sobre todo extraliterarias que nos separaran, y que acaso hubieran hecho difícil su presencia en este Encuentro, quiero mencionar igualmente nuestra pena por otra muerte cercana, la de Emir Rodríguez Monegal, cuyos mejores aportes no van a desconocerse, al margen de la discusión que susciten, lo que a menudo es buena señal, pues bien podemos hacer nuestra la glosa de la vieja sentencia fundadora: discutimos, luego existimos.

En 1881 Martí escribió en un cuaderno de apuntes caraqueño que debíamos lamentar que no existiera aún la literatura hispanoamericana, no sólo por ella, sino porque ese vacío (el vacío no de obras, sino de un sistema) revelaba la inexistencia del "pueblo magno del que ha de ser reflejo". Felizmente, hace tiempo que tal lamento ha dejado de tener razón para reiterarse. A través de luchas que constituyen el corazón de la historia contemporánea de Hispanoamérica, se ha ido consolidando el rostro de su "pueblo magno"; y en literatura ese rostro, precisamente a partir de obras como las de Martí y Darío (y no sólo en las últimas décadas), ha sido merecedor de atención

por el resto del mundo. Confiamos en que la reunión que estas palabras dejan inaugurada, y que cumple un viejo anhelo de la Casa de las Américas, haga posible nuevos aportes a la investigación, la valoración, la historiografía, la estructuración, la difusión de tales obras, donde también se exalta el ámbito de lo que el Libertador llamó "un pequeño género humano".

ÍNDICES

ÍNDICE ONOMÁSTICO

OBRAS CITADAS

"Análisis de la obra poética", por J. A. Portuondo, 53, 54.
Anecdotario, por A. Reyes, pról. Alicia Reyes, 240.
Antología crítica de José Martí, comp., intr. y notas M. P. González, 262, 307.
Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932), por F. de Onís, 143, 165, 172, 246, 276, 287, 299.
Antología del pensamiento de lengua española en la Edad Contemporánea, por J. Gaos, *76,* 144, 147.
Antología poética argentina, por J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy C., pról. J. L. Borges, 210, 214.
Anuario del Centro de Estudios Maníanos, 28, 239, 241, 249, 254, 284.
Anuario L/L (Boletín del Instituto de Lingüística y Literatura de Cuba), 69, 295.
Anuario Martiano, 46, 54, 262.
A paixâo segundo G. H., por C. Lispector, 232.
Apología de Sócrates, por Platón, 183.
A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style, por P. L. Garvin, 64, 66.
"Aproximaciones a la teoría de la literatura", por J. A. Portuondo, en *Concepto de la poesía,* 75.
"Apuntes para la teoría literaria", por A. Reyes, 104.
"Apuntes para los debates sobre El idealismo y el realismo en el arte", por J. Martí, 250.
Arabescos mentales, por R. Boti, 286.
Arcaisti novátori (Tradición y vanguardia, en ruso), 107.
Archivo José Martí, 246, 252, 258, 286.
Ariel, por J. E. Rodó, 153, 196, 216, 219, 275.
"Aristarco o anatomía de la crítica", por A. Reyes, en *Ensayos,* selecc. y pról. R. Fernández R., 38, 39, 71.
"A Roosevelt", por R. Darío, en *Cantos de vida y esperanza,* 153, 220, 275.
"Arte, revolución y decadencia", por J. C. Mariátegui, 156.
"Aspectos del realismo martiano", por M. Poumier, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos,* 249.
Aspectos en la obra de José Martí, Varios, 249.
At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America, por S. Molloy, 24.
Autobiografía, por V. Piñera, 315.
Autodefensa, por M. Gandhi, 183.
Avanguardia e tradizione, intr. V. Shclovski, trad. S. Leone, 107.
Aves sin nido, por C. Matto de T., 157.
Azul..., por R. Darío, 260, 264, 283-285, 300, 305, 306, 340.

"Balancio degli studi sul modernismo ispanoamericano", por A. Melis, en *Lavori della Sezione Fiorentina del Grupo Ispanistico C. N. R.,* 84, 122.
Balún-Canán, por R. Castellanos, 227.
Bertillon 166, por J. Soler Puig, 190.

El Socialista (periódico), 248.
El son de vuelo popular, por R. Fernández R., 157.
El sueño de los héroes, por A. Bioy C., 227.
El tamaño de mi esperanza, por J. L. Borges, 15.
"El terremoto de Charleston", por J. Martí, 253.
"El tiempo en la crónica norteamericana de Martí", por F. García M., en *En torno a José Martí,* 248, 249.
"El viaje frustrado en la literatura hispanoamericana", por J. Franco, en *Casa de las Américas,* 213.
Elementos fundamentales para la crítica de la Economía Política (Borrador) 1857-1858, por C. Marx, trad. P. Scaron, 300.
Élements d'autocritique, por L. Althusser, 137.
Eloy, por C. Droguett, 232.
En blanco y negro, por A. Fornet, 180.
En ciudad semejante, por L. Otero, 191.
En Cuba y al servicio de la Revolución Cubana, por E. Martínez E., 183.
"En el centenario de Rubén Darío", por C. Pellicer, en *Casa de las Américas,* 306.
"En la mina martiana", por C. Vitier, pról. a *Martí, Darío y el modernismo,* 307.
En torno a José Martí, Varios, 241, 248, 267.
En torno al casticismo, por M. de Unamuno, 150.
"En torno al estructuralismo", por J. Mukařovský, en *Anuario L/L,* 69.
Encuentro con Rubén Darío, La Casa de las Américas, 202, 302.
Ensayo de otro mundo, por R. Fernández R., 84, 90, 143, 166, 185.
Ensayo político sobre el reino de la nueva España, por A. de Humboldt, 101.
Ensayos marginales de arabismo, por P. Martínez M., 276.
Ensayos sobre arte y literatura, por J. Martí, selecc. y pról. R. Fernández R., 35, *36,* 82, 112, 218, 219, 224, 242.
Ensayos, por A. Reyes, selecc. y pról. R. Fernández R., 38, 39, 71.
"Entrevista sobre la poesía conversacional en la América Latina", por R. Fernández R., 26.
Entrevisto, por R. Fernández R., 26.
"¿Es posible una ciencia de lo literario?", por F. Vernier, en *La Nouvelle Critique,* 133.
"Escenas norteamericanas", por J. Martí, 258.
Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias, por R. Bueno, 24.
Escritos de B. Sanín C., selecc. y pról. J. G. Cobo B., 296.
Escritos de estética y semiótica del arte, por J. Mukařovský, trad. A. Anthony-Visová, selecc., pról., notas y bibliogr. J. Lloret, 108.
España en América, por F. de Onís, 218.
España en el corazón, por P. Neruda, 225.
Espíritu, por J. Martí, 245.
"Esquema de las generaciones literarias cubanas", por J. A. Portuondo, en *La historia y las generaciones,* 58, 119.

La estación violenta, por O. Paz, 227.
La estructura de la obra literaria. (Una investigación de la filosofía del lenguaje y estética), por F. Martínez Bonati, 75, 77, 79.
La experiencia literaria, por A. Reyes, 332.
"La exposición de pinturas del ruso Vereschagin", por J. Martí, 280.
"La fonología y la poética", por J. Mukařovský, 65.
"La función, la norma y el valor estético como hechos sociales", por J. Mukařovský, 65.
La Gaceta de Cuba, 67, 72, 117, 331.
"La generación chilena de 1938", por P. Lastra, en *El Mundo del Domingo,* 167.
"La gran cosmópolis", por R. Darío, 298.
La guerra de guerrillas, por E. Che Guevara, 185, 186.
La guerra y la paz, por L. Tolstoy, trad. I. y L. Andresco, 231.
La historia me absolverá, por F. Castro, 183.
La historia y las generaciones, por J. A. Portuondo, 53, 58, 118, 119.
"La historiografía literaria de Pedro Henríquez Ureña: promesa y desafío", por R. Gutiérrez Girardot, en *Casa de las Américas,* 18, 332.
La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XX, por B. González S., 24.
La hojarasca, por G. García M., 227.
"La hora de la América Latina", por V. Kuteischikova, en *Voprosi Literaturi,* 229.
"La idea de la liberación nacional en José Martí", por P. P. Rodríguez, en *Pensamiento Crítico,* 35.
La ideología alemana, por C. Marx, 137.
La ilíada, por Homero, 320.
La lengua de Martí, por G. Mistral, 269, 280.
La lengua de Martín Fierro, por E. F. Tiscornia, 113.
La lézarde, por E. Glissant, 227.
"La libertad iluminando al mundo", por D. F. Sarmiento, en *Obras,* 239, 260.
La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina, por C. H. Magis, 112.
La literatura comparada, por C. Pichois y A. M. Rousseau, trad. G. Colón, 102.
"La literatura en Centro América", por R. Darío, en *Obras desconocidas de Rubén Darío,* 261.
La literatura en la sociedad de América Latina. 2. Modelos teóricos, por A. Losada, 23.
"La literatura hispanoamericana vista desde Francia", por C. Couffon, en *Panorama de la actual literatura latinoamericana,* 212.
La literatura y el arte, por V. I. Lenin, 300.
La littérature comparée en Europe orientale. Conférence de Budapest 26-29 octobre, 1962, comp. I. Söter y otros, 102.
"La littérature et le social", por R. Escarpit, en *La littérature et le social. Elements pour une so-*

"La théorie de la 'méthode formelle'", por B. Eijenbaum, en *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes,* 106.
La traición de Rita Hayworth, por M. Puig, 232.
La última mujer y el próximo combate, por M. Cofiño, 191.
La utopía de América, por P. Henríquez U., pról. R. Gutiérrez G., comp. y cronol. Á. Rama y R. Gutiérrez G., 18.
La vida de Rubén Darío escrita por él mismo, 219, 262, 305.
"La vida socioliteraria", por B. Eijenbaum, en *Problemas de Literatura, Revista Latinoamericana de Teoría y Crítica Literaria,* 81.
"La voluntad de estilo en José Martí", por J. A. Portuondo, en *Pensamiento y acción de José Martí,* Varios, 58.
La vorágine, por J. E. Rivera, 199, 200, 222.
La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico social en América Latina (1492-1988), por M. Lienhard, 24.
Lalla Rookh, por T. Moore, 245.
Language and Silence, Essays 1958-1966, por G. Steiner, 86.
Las Antillas de lengua inglesa, en *Casa de las Américas,* 216.
"Las aporías del estructuralismo y la crítica marxista", por R. Luperini, en *Casa de las Américas,* 72.
"Las cartas de Martí", por F. García Marruz, en *Temas martianos,* 257.
Las categorías literarias (folleto), por R. Brenes M., 74, 81.
"Las contradicciones del futurismo", por M. de Michelis, en *Las vanguardias artísticas del siglo* xx, 224.
Las corrientes literarias en la América hispánica, por P. Henríquez U., trad. J. Díez-Canedo, 40, 111, 247, 285.
Las cuitas del joven Werther, por J. W. Goethe, 203.
Las dos soledades de Antonio Machado, por M. Horányi, 220.
"Las entrañas del vacío". Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana, por I. A. Schulman y E. Picón G., 288, 293.
Las máscaras democráticas del Modernismo, por Á. Rama, 290, 291, 293.
"Las opciones de Rubén Darío", por Á. Rama, en *Casa de las Américas,* 290.
"Las ruinas indias", por J. Martí, en *La Edad de Oro,* 281.
"Las tesis de 1929", por V. Mathesius, 65.
Las vanguardias artísticas del siglo xx, por M. de Michelis, trad. G. de Collado, 156, 224.
"Latin American Theory and Criticism", en *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism,* 25.
Lavori della Sezione Fiorentina del Grupo Ispanistico C. N. R., 84.
Le cercle de Prague, en *Change,* 64.
Le concept de littérarité. Éssai sur les possibilités théoriques d'une science de la littérature, por M. Marghescou, 106.
"Le courant littéraire, éssai d'une définition", por A. Marino, en *Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum,* 151.

Le dieu caché. Études sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine, por L. Goldmann, 151.
"L'enseignement de la littérature en Hongrie", por M. Szabolsci, en *L'enseignement de la littérature,* 98.
L'enseignement de la littérature, dir. S. Doubrovsky y T. Todorov, 98.
Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises, por M.-J. Faurie, 217, 218.
Le Monde, París, 206, 228.
Le mondonovisme, por F. Contreras, 220.
"Le surréalisme au Brésil" (ponencia), por E. Wenzel W., 225.
"Lectura en *Steck Hall",* por J. Martí, 256.
"Lenin y nuestros problemas latinoamericanos", por A. Lipschütz, en *Marx y Lenin en la América Latina y los problemas indigenistas,* 101.
Les chemins actuels de la critique, 67.
Les mots et les choses, por M. Foucault, 205.
Les pays sous-développés, por Y. Lacoste, 145.
Letras de América, por E. Díez-Canedo, 113.
Letras hispánicas, por R. Lida, 118.
Letras y Ciencias (revista), 262.
Letras, educación y pintura, por J. Martí, 36, 244.
"Libros", por José Martí, 251.
"Lingüística y literatura", por A. Alatorre, en *Vuelta,* 20.
Literary Currents in Hispanic America, por P. Henríquez U., 111, 118.
Literary History of Spanish America, por A. Coester, trad. al esp. R. Tovar, 74.
"Literary Theory, Criticism and History", por R. Wellek, en *Concepts of Criticism,* 77, 81.
"Literatura comparada", por Étiemble, en *Métodos de estudio de la obra literaria,* 102.
Literatura española del siglo xx, 143.
Literatura hispanoamericana. Hombres, Meditaciones, por J. Marinello, 200.
"Literatura revolucionaria" (encuesta), en *Bohemia,* 182, 189.
Literatura y arte (textos escogidos), por C. Vallejo, 224.
Literatura y clase social, por Á. Rama, 290.
"Literatura y sociedad", por J. A. Portuondo, en *América Latina en su literatura,* 109.
Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo, por F. Pérus, 271.
"Literatura y subdesarrollo", por A. Cândido, en *América Latina en su literatura,* 95, 96.
Literaturas europeas de vanguardia, por G. de Torre, 155.
Littérature et ideologie, en *La Nouvelle Critique,* 70, 86, 108.
Lo cubano en la poesía, por C. Vitier, 201, 227.
Lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, por C. Guillen, 102.
Los años duros, por J. Díaz, 212.
"Los cisnes", por R. Darío, 220.
"Los colores del estandarte", por R. Darío, en *El modernismo visto por los modernistas,* 264.

ÍNDICE GENERAL

* Los textos señalados con un asterisco se incorporan a esta primera edición completa del libro.

Págs.

II

III

APÉNDICES

ÍNDICES

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR ESTE LIBRO
EL DÍA 29 DE DICIEMBRE DE 1995,
EN LA IMPRENTA PATRIÓTICA DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO, EN YERBABUENA.

LAVS DEO